

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN



TESIS DOCTORAL

**Memoria y representación audiovisual de las prácticas
travestis, transformistas y drag queens, de los carnavales de
Barranquilla, Baranoa, Puerto Colombia y Santo Tomás en el
Caribe colombiano**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Danny Armando González Cueto

Director

Francisco A. Zurian

Madrid
Ed. electrónica 2019



UNIVERSIDAD
COMPLUTENSE
MADRID

DOCTORADO EN COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL, PUBLICIDAD Y

RELACIONES PÚBLICAS

FACULTAD DE CC. DE LA INFORMACIÓN

TESIS DOCTORAL

Memoria y representación audiovisual de las prácticas travestis, transformistas y *drag queens*, de los carnavales de Barranquilla, Baranoa, Puerto Colombia y Santo Tomás en el Caribe colombiano

Autor: **Danny Armando González Cueto**

Director: Prof. Dr. **Francisco A. Zurian**

Fecha: Madrid, 2019.

AGRADECIMIENTOS

Durante cuatro años se desarrolló esta investigación, que desafió mi manera de ver el mundo, debido también a que esta experiencia llena de novedades, tuvo como epicentro la ciudad de Madrid, en España, un fuerte contraste con el mundo del trópico del que provengo, por lo cual el proceso de adaptación fue fundamental para profundizar en el proyecto. Por eso, quiero agradecer en especial a Madrid, por su acogida, sus librerías, su Feria del Libro, sus parques, sus cines, sus espacios para el ocio, su particular forma de ser cómplice cuando el tiempo de una conversación se hizo interminable, y a las amigas y a los amigos que aquí me abrazaron y me permitieron crear en la tertulia nocturna.

Expreso mi agradecimiento a mi director, el profesor Francisco A. Zurian, por tener la dedicación, la paciencia y la sabiduría para orientar este proceso de investigación, llevándolo más allá del mero hecho de lograrlo, alentándome en publicar artículos, apoyarle en proyectos editoriales, en la organización de eventos y muy importante, ser capaz de que el discurso y el enunciado devenido de mi visión sobre las cosas, se hiciera fuerte y decidido. Este intercambio que comenzó desde el día en que me abrió las puertas en el Grupo de Investigación Género, Estética y Cultura Audiovisual (GECA), me dio la valiosa oportunidad de participar en el Seminario de Estudios LGBTI+ y Cultura Creativa dirigido por la profesora Cora Requena Hidalgo, experiencia que fue determinante para mi regreso a la Universidad como estudiante, luego de la Maestría concluida en 2011, y que me dio muchos instrumentos para enmarcar mi investigación. El Seminario es una de las experiencias más significativas que brinda GECA, porque introduce teoría y práctica desde lo interdisciplinar y contiene el espíritu del grupo, guiado a que los investigadores establezcan un diálogo entre campos de saber para el avance y la profundización de los estudios de género y LGBTI+. GECA fue también el espacio donde pude conocer y compartir con mis compañeras y compañeros de doctorado Lucía Vásquez, Hernando Gómez Prada y David Pérez Sañudo.

Quiero agradecer también a las personas que han colaborado con su testimonio al permitir las entrevistas y aportar a este proyecto de investigación: a Jairo Polo Altamar y Fabián Gómez, Presidente y Vicepresidente de la Corporación Autónoma del Carnaval Gay de Barranquilla y el Atlántico, a Thael Osorio De La Rans (Brando Sanjuan García), organizador del Sirenato Gay de la Cumbia de Puerto Colombia, a Manuel Pérez Frutto, organizador del Carnaval Intermunicipal de Santo Tomás, a Mariana Algarín, organizadora del Carnaval del Recuerdo de Baranoa, a los hermanos Starling y Jorge Luis Silvera Barrios, organizadores del Reinado del Cadillo de Baranoa, a Michelle Obama, Reina del Cadillo 2017, a Wilson Castañeda, director de la ONG Caribe Afirmativo, a Heriberto Mejía Mercado, Director de la Fundación Arenosa Vive (FUNDARVI), a Hemel Noreña, Director de la Fundación Sky, a Eusebio Castro, Jefe de Prensa de la Corporación Autónoma del Carnaval Gay de Barranquilla y el Atlántico, a Emmanuel Morales, Secretario de Cultura y Turismo del municipio de Luruaco (Atlántico), a John Better, escritor y performer, a Deibys De la Hoz, transformista-drag queen, estilista y maquillador, a Darwin Villa, drag queen, bailarín, cantante y performer, y a Edgar Plata, artista visual, fundador y asesor de Caribe Afirmativo.

En los meses de septiembre a diciembre de 2017 realicé una estancia internacional de investigación en Quito, en Ecuador, que me permitió acercarme mucho

más a la realidad de un país hermano de Colombia, gracias a la especial acogida de las profesoras Cristina Vega y Sofía Zaragocin del Departamento de Sociología y Estudios de Género de la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO), y a las amigas Bertha Díaz, Alicia Ortega y María Auxiliadora Balladares, y al amigo y escritor Juan Carlos Cucalón.

Gracias a los profesores y amigos Eduardo Vides Celis, Juan Carlos Dávila Vera, María Vinent Cárdenas, Rosalba Nieto Samper y Jordi Lladó Vilaseca por brindarme aliento y respaldarme frente a las difíciles decisiones que debieron tomarse en relación con este proyecto de investigación y sus repercusiones en mi vida personal y profesional, sin ellos habría sido más complicado pensar en el rumbo de mis sueños.

Muy especialmente quiero agradecer a mis queridos amigos el antropólogo Jaime Olivares Guzmán y Andrés Corredor, me han enseñado que el amor por la vida y por nosotros mismos nos hace capaces de afrontar la adversidad, con integridad y valor.

A mis amigas Claudia Casais Grillo, Claudia Banoy Ferreira, Martha Lizcano Angarita, Joseania Miranda Freitas, Karina Herazo Ardila, Sigrid Ferrer Mendoza, María Celene Tabares Robales, Lina Scarpatti Manotas, Adriana Urrea, Jaidy Díaz, Laura Wiesner, Silvia Visbal, Loyda Fonseca, Dagmary Olivar Graterol, Adriana Orozco Vinasco, Moraima Camargo González, Mar Estela Ortega González-Rubio y Elena Molina de Coral por sus conversaciones a lado y lado del Atlántico, para animarme a seguir, o simplemente para disfrutar de la vida. Y por supuesto a mis queridos amigos Alberto Campo, Benjamín Méndez, Gerson Ramos, Francisco González, Haner Sánchez, Yuris Polo, Rolf Abderhalden, Marlon Coral, Luis Morcillo, Santiago Tubío, Jesús del Valle, Conrad James, Pep Angles, Carles Fontana y Carlos María Romero, por su escucha y complicidad.

A mi familia, mi mamá Justina Isabel Cueto González y mi padre Teddy González Hamburger, a mi padrastro José Ángel Bolaño Rivas, mi tía Rocío Isabel Cueto González, a mis hermanos Katherine González Cueto y José Alfredo Bolaño Cueto, mi cuñado Juvenal Castrejón y mis sobrinos Hugo Juvenal Castrejón, Adrián Daniel Castrejón e Isabel Sofía Bolaño White, su sola existencia me dio aliento, fuerzas y me ayudó a creer para continuar adelante.

A Ti, querido Massimiliano Carta, desde nuestro primer encuentro en La Habana, hasta estos años y los viajes que hemos compartido aquí entre España e Italia, y la acogida de tus padres, un proyecto de vida que nunca imaginé, diré que no es suficiente expresar con palabras el agradecimiento por creer en mí, por tu paciencia y por tu afecto.

A los amigos que se fueron sin poder ser testigos de este esfuerzo, y en honor a su memoria, víctimas del SIDA o de la violencia homofóbica y política: Fredys Pineda Arroyo, Álvaro Miguel Rivera Linares, Walter Pabuena (La Nordika), Gustavo Turizo, Joel López y Lino Fernando.

ÍNDICE

RESUMEN.....	8
ABSTRACT.....	9
EPÍGRAFE.....	10
INTRODUCCIÓN.....	11
CAPÍTULO 1. PRESENTACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN.....	18
1.1. Objeto de estudio.....	18
1.2. Metodología de la investigación.....	21
1.2.1. El método historiográfico y el de las dramaturgias expandidas aplicados a los museos travestis, a los archivos LGBTIQ+ y al teatro.....	27
1.3. Marco teórico de la investigación.....	33
1.4. Hipótesis y objetivos.....	55
 Capítulo 2. MEMORIA, REPRESENTACIÓN AUDIOVISUAL Y FIESTAS POPULARES.....	 61
2.1. Memoria: nociones generales y memoria social.....	62
2.2. El enunciado, el discurso, el archivo.....	64
2.2.1. El mal de archivo, la pulsión, la pasión.....	65
2.2.2. El archivo, el furor, la macropolítica, la micropolítica.....	66
2.3. Representación audiovisual, visualidad e imagen queer.....	69
2.3.1. La representación audiovisual y las reivindicaciones sociopolíticas.....	72
2.4. La visualidad contemporánea y los estudios de género.....	74
2.5. Fiestas y carnavales, entre la tradición y la modernidad.....	76
2.5.1. Los carnavales en la península ibérica y el Mediterráneo.....	77
2.5.2. Los carnavales en Latinoamérica y el Caribe.....	82

2.6. La representación audiovisual carnavalesca: de Iberoamérica a Barranquilla.....	87
--	----

CAPÍTULO 3. REPRESENTACIÓN AUDIOVISUAL LGBTQ+ EN COLOMBIA.....97

3.1. Los estudios de género y el audiovisual LGBTQ+ en Latinoamérica y Colombia.....	98
--	----

3.2. El audiovisual de ficción colombiano: del cine de los ángeles al cine negro.....	107
---	-----

3.3. Documental LGBTQ+ en Colombia.....	123
---	-----

3.4. Audiovisual experimental y videoarte LGBTQ+ colombiano.....	131
--	-----

CAPÍTULO 4. PRÁCTICAS TRAVESTIS, TRANSFORMISTAS Y DRAG QUEENS EN LATINOAMÉRICA Y EL CARIBE EN EL SIGLO XX.....138

4.1. Estudios e investigaciones sobre las prácticas travestis, transformistas y <i>drag queens</i> en Latinoamérica y el Caribe.....	138
--	-----

4.2. Prácticas travestis, transformistas y <i>drag queens</i> en Latinoamérica y el Caribe.....	148
---	-----

4.3. Reinados y experiencias travestis, transformistas y <i>drag queens</i> en Colombia.....	164
--	-----

4.4. Influencias anglosajonas en las prácticas travestis, transformistas y <i>drag queens</i> latinoamericanas.....	175
---	-----

4.5. Influencias europeas en las prácticas travestis, transformistas y <i>drag queens</i> latinoamericanas.....	182
---	-----

4.5.1. Francia.....	183
---------------------	-----

4.5.2. Alemania.....	184
----------------------	-----

4.5.3. Italia.....	186
--------------------	-----

4.5.4. España.....	189
--------------------	-----

CAPÍTULO 5. PRÁCTICAS TRAVESTIS, TRANSFORMISTAS Y *DRAG QUEENS* EN LOS CARNAVALES DEL CARIBE COLOMBIANO.....196

5.1. Los estudios sobre travestismo/transformismo/ <i>drag queens</i> en Colombia.....	196
5.2. Los carnavales en el Caribe colombiano: contexto, historia y estudios.....	206
5.3. Los carnavales del Caribe colombiano y los estudios LGBTIQ+.....	217
5.4. Prácticas travestis, transformistas y <i>drag queens</i> en los carnavales del Caribe.....	230
5.5. Transformismo heterosexual en los carnavales del Caribe colombiano.....	249

CAPÍTULO 6. RESULTADOS: ANÁLISIS DE ENTREVISTAS Y DOCUMENTOS AUDIOVISUALES.....253

6.1. Análisis de entrevistas.....	253
6.1.1. Organizaciones y organizadores de carnavales y fiestas LGBTIQ+.....	254
6.1.2. Activistas, gestores y colaboradores de eventos LGBTIQ+.....	263
6.1.3. Artistas travestis, transformistas y <i>drag queens</i>	273
6.2. Documentales, videoartes, reportajes y registros amateurs.....	282
6.3. Archivos fotográficos.....	297
6.3.1. Eventos LGBTIQ+.....	298
6.3.2. Eventos Carnaval de Barranquilla.....	299
6.3.3. Artistas.....	300
6.3.4. Activistas y escritores.....	301

CONCLUSIONES.....303

BIBLIOGRAFÍA.....	313
--------------------------	------------

ANEXOS

Anexo 1: Mapas.....	353
---------------------	-----

Anexo 2: Archivos fotográficos.....	357
-------------------------------------	-----

RESUMEN

Esta investigación se propone el estudio de la representación audiovisual y la reconstrucción de la memoria de las prácticas transformistas masculinas (travestis y drag queens) en los carnavales de Barranquilla, Baranoa, Puerto Colombia y Santo Tomás en el Caribe colombiano.

Actualmente son reconocidas tres imágenes del transformismo que suelen mezclarse en forma equivocada: sujetos que se travisten cotidianamente participando en desfiles y eventos, sujetos drag queens que se montan al escenario para entretenimiento y sujetos heterosexuales que se transforman en viudas.

Entonces ¿cuáles son las practicas transformistas promovidas por parte de las instituciones socio-culturales y políticas y cuales las que han construido los actores y artistas transformistas, travestis y drag queens desde sus propias miradas?

La investigación recopila, analiza, documenta y establece lecturas a través de la propia mirada de actores y artistas transformistas, y de sus archivos audiovisuales y visuales.

ABSTRACT

This investigation proposes the study of the audiovisual representation and the reconstruction of the memory of the masculine cross-dressing practices (transvestites and drag queens) in the Carnivals of Barranquilla, Baranoa, Puerto Colombia and Santo Tomás in the Colombian Caribbean.

Actually we can identify three distinct forms of: subjects that abitually practice cross-dressing and participate in parades and events, drag queens that are dedicated to entertainment, and heterosexual men who disguise themselves as women (widows, showgirls...) during the Carnivals.

So, what are the cross-dressing practices that are promoted by the socio-cultural and political institutions? and instead: Which practices and references have been built by the actors and artists of transformation, transvestites and drag queens, from their own perspectives?

The investigation collects, analyzes, documents and establishes some interpretation's keys through the perspective of actors and crossdressing artists and their audiovisual and visual archive

“Yo, reivindico mi derecho a ser un monstruo.

Ni varón ni mujer.

Ni XXY ni H₂O.

Yo, monstruo de mi deseo (...)

No quiero más títulos que cargar.

No quiero más cargos ni casilleros a donde encajar
ni el nombre justo que me reserve ninguna ciencia.

Reivindico: mi derecho a ser un monstruo

¡Que otros sean lo Normal!

(...) Mi derecho a explorarme,

a reinventarme

hacer de mi mutar mi noble ejercicio”.

“Reivindico mi derecho a ser un monstruo”, Susy Shock, artista trans sudaca (Shock, 2011: 10-12).

INTRODUCCIÓN

Una investigación que profundiza sobre la memoria y la representación audiovisual sobre unas prácticas artísticas, culturales y corporales como las denominadas travestis, transformistas y *drag queens*, en un contexto como Latinoamérica, y específicamente en este caso, Colombia, se enfrenta a una serie de dificultades como la escasa bibliografía académica sobre el tema, la disposición marginal en que se mantienen – porque no se valoran ni se consideran en el sistema de producción artística-, y su invisibilidad debida a los procesos históricos de la comunidad LGBTIQ+, en todo el hemisferio americano. Más aún, el hecho de que esta investigación explore la relación de estas prácticas con los carnavales del Caribe colombiano, tanto las fiestas como el espacio geográfico y cultural en el que se desarrollan, donde el machismo y la discriminación en razón de la orientación sexual conviven con las expresiones culturales populares, nos permite afirmar que son prácticas en un proceso de confrontación con el orden heteronormativo, enfrentadas a serias amenazas contra su supervivencia.

En ese sentido, en el capítulo 1 se delimitó como objeto de estudio las representaciones audiovisuales y los procesos de memoria de las prácticas travestis, transformistas y drag queens referidas a los hombres homosexuales y heterosexuales cisgénero que se travisten durante los carnavales, incluyendo a los transformistas y a las *drag queens* que lo hacen con finalidades artísticas o de entretenimiento, en la ciudad de Barranquilla, y en los pueblos del departamento del Atlántico que tienen una marcada participación de la comunidad LGBTIQ+ en sus eventos, el Carnaval del Recuerdo en Baranoa, el Sirenato de la Cumbia de Puerto Colombia y los Carnavales Intermunicipales de Santo Tomás, para reconstruir la memoria audiovisual de dichas prácticas que se desarrollaron entre los años noventa y los años dos mil.

Con base en el objeto de estudio, se plantearon unas preguntas en la investigación sobre ¿cómo ha sido el desarrollo de la representaciones audiovisuales, visuales, literarias y estéticas de las prácticas travestis, transformistas y drag queens, en fiestas populares como los carnavales de Barranquilla, Baranoa, Santo Tomás y Puerto Colombia?, ¿cuáles son las versiones y categorías que funcionan por parte de las instituciones socio-culturales y políticas sobre las prácticas travestis, transformistas

y drag queens, y las que han construido los actores desde sus propias miradas? ¿cómo operan la visibilización y la legitimación de los actores travestis, transformistas y drag queens, vinculados a las fiestas populares frente a fuerzas que permean desde lo político, lo social y lo cultural? ¿Qué lecturas se pueden establecer desde la propia mirada de los actores travestis, transformistas y drag queens? ¿Cómo se ha desarrollado la participación de los actores travestis, transformistas y drag queens? ¿Qué lecturas sobre su representación audiovisual en los carnavales tienen los actores travestis, transformistas y drag queens?

Teniendo en cuenta la heterogeneidad del objeto de estudio, nos planteamos una metodología interdisciplinar, que incluyó el método de archivo y memoria de las prácticas artísticas contemporáneas, el método historiográfico, el método audiovisual de análisis contextual e intertextual y el método de las dramaturgias expandidas, para lo cual fue fundamental tomar como referencia investigaciones con metodologías afines como los estudios sobre los archivos y la memoria de las prácticas artísticas de Anna Maria Guasch, las investigaciones sobre el archivo y la obra de José Pérez Ocaña, realizadas por proyectos como La Rosa del Vietnam y el proyecto de investigación Diversidad de género, masculinidad y cultura en España, Argentina y México del Centro de Investigación de Teoría, Género y Sexualidad de la Universidad de Barcelona, las investigaciones con el método antropológico para trabajo de campo (observación y entrevistas) de Esther Newton sobre los transformistas en Estados Unidos en los años setentas, las investigaciones y propuestas del artista Giuseppe Campuzano, a través de su proyecto Museo Travesti del Perú y los resultados de experiencias colombianas como la investigación de Elkin Naranjo Yarce y Walter Bustamante Tejada sobre homosexuales y travestis del barrio Guayaquil de Medellín, con base en el método historiográfico, la recopilación mediante el método de archivo con el acervo conformado por la Fundación Arkhé en Bogotá y los montajes audiovisuales de la compañía Mapa Teatro, puestas en escena según el método de las dramaturgias expandidas.

Con base en esta metodología, la investigación realizó un análisis de documentos audiovisuales y obras audiovisuales artísticas, así como de las entrevistas en profundidad efectuadas a artistas travestis y transformistas del Carnaval Gay y otros eventos LGBTQ+; a artistas *drag queen* que han actuado en shows organizados para

las temporadas carnavalescas; a los organizadores de eventos de carnaval en los pueblos como Baranoa, Puerto Colombia y Santo Tomás. Las entrevistas forman parte de un archivo audiovisual que permitió recopilar también un archivo de fotografías, gracias al acceso a sus propios archivos.

Así las cosas, nos propusimos como objetivos generales: profundizar el debate sobre la forma como la representación audiovisual de las prácticas travestis, transformistas y *drag queens*, es permitida o es marginada en los carnavales de Barranquilla, Baranoa, Santo Tomás y Puerto Colombia; explorar las diferentes versiones y categorías que han construido los actores travestis y transformistas en su propio devenir; y estudiar cómo opera la visibilización y legitimación de los actores transformistas, vinculados a los carnavales frente a fuerzas políticas, sociales y culturales. Con base en esto, nos planteamos como objetivos específicos: recopilar y reunir el repertorio bibliográfico de las prácticas travestis, transformistas y *drag queens* de los estudios realizados en Colombia, incluyendo aquellos que les influenciaron y permitieron su desarrollo como también los que contienen un enfoque de género y los relacionados con los colectivos LGBTQ+; recopilar y analizar material audiovisual (documentales, videoartes, programas de reportaje y registros no profesionales) y entrevistas a actores, organizadores y promotores del transformismo en los carnavales de Barranquilla, Baranoa, Santo Tomás y Puerto Colombia; investigar cuáles son las prácticas y las categorías transformistas en los carnavales ya mencionados; valorar las memorias individuales y colectivas del transformismo en los carnavales recogidas por medio de entrevistas realizadas; y aportar una contribución a un futuro centro de documentación que reúna los archivos audiovisuales de fotógrafos, documentalistas y cineastas que durante décadas han conformado una memoria de la mirada sobre el cuerpo en el carnaval.

Debido a que la investigación requiere profundizar sobre la memoria y representación audiovisual de las prácticas travestis, transformistas y *drag queen*, en los carnavales del Caribe colombiano, se analizó la problemática de estudio en el capítulo 2 en tres campos: la memoria social, la representación audiovisual y el carnaval. Dada su relación entre sí, se entiende que poseen vínculos comunes, porque el desarrollo de las imágenes permitió la visibilidad de los grupos sociales marginados,

los archivos empoderaron a colectivos vulnerados como los LGBTQ+, y las expresiones artísticas de miembros de esa comunidad tuvieron como espacio de libertad a los carnavales. En lo que respecta a la memoria se revisaron las reflexiones filosóficas de Paul Ricoeur y Michel Foucault, y los estudios sobre la memoria social realizados por James Fentress y Chris Wickham, sobre el archivo a autores como Jacques Derrida y Suely Rolnik, y los postulados del archivo queer de Mathias Danbolt, Judith –Jack- Halberstam, Barbara Mc Bane, Ann Cvetkovich y José Esteban Muñoz. En los estudios de la representación audiovisual se referenciaron las indagaciones de los estudios visuales de George Didi-Huberman, los estudios de antropología visual de Hans Belting, las contribuciones sobre la visualidad de Gonzalo Abril, la visualidad decolonial de Rian Lozano y Eduardo Kingman, y los estudios de género y la representación audiovisual de María Isabel Menéndez Menéndez. En cuanto al carnaval, se revisaron las investigaciones de autores como Paolo Vignolo y Jacques Heers, y se presentó un panorama de los carnavales de la península Ibérica y el Mediterráneo, Latinoamérica y el Caribe, como también de las investigaciones sobre el fenómeno carnavalesco, su relación con la representación audiovisual, con cuatro casos de estudio, la fotografía y el carnaval cubano, el cinema y carnaval brasileño, el carnaval performance al sur de Colombia y la movida madrileña y su repertorio estético, finalizando con el caso de los carnavales de Barranquilla.

La representación audiovisual con contenidos LGBTQ+ en Colombia se revisa y profundiza en el capítulo 3, como contexto de la representación audiovisual de las prácticas travestis, transformistas y *drag queens*, la cual coincide con el período de estudio de nuestra investigación al hallar que se ha presentado desde los años dos mil, a diferencia de otros países de Latinoamérica tan influyentes como nuestro caso de estudio. Se tiene en cuenta que la situación política del país en los últimos cincuenta años pudo haber influido fuertemente. La representación audiovisual LGBTQ+ hizo parte de producciones realizadas por directores colombianos y extranjeros: de sólo tres producciones de largometraje, fue sin embargo el documental el género más comprometido, los cuales han impulsado la representación LGBTQ+ en diferentes regiones del país. El balance que se realizó en el capítulo, permitió analizar el

audiovisual de contenido LGBTIQ+ como fenómeno de resistencia frente a la invisibilidad del cine colombiano.

En el capítulo 4 se analiza los estudios sobre travestismo, transformismo y *drag queens* en Latinoamérica, en diferentes investigaciones en áreas de las ciencias humanas como la antropología, la historia, la sociología, los estudios culturales, visuales y LGBTIQ+. Se revisó la contribución académica de estudiosos como Federico Garza, Michael J. Horswell y Alberto Cardín al estudio de las prácticas travestis, lo cual nos permitió reconstruir el panorama no sólo de estas prácticas, sino analizar a fondo los estudios LGBTIQ+ en Latinoamérica y en el área del Caribe. También en la misma línea se revisan los estudios sobre las prácticas travestis, transformistas y *drag queen*, abordados por María Soledad Cutuli, en el campo de la antropología y áreas afines, y Gustavo Subero, en el campo de los estudios fílmicos. Algunos de los planteamientos de las evidencias demostradas en el campo antropológico permiten trazar un mapa del fenómeno travesti/transformista/*drag queen*. Se revisan también los escasos estudios sobre estas prácticas en el área de la cuenca del Caribe, siendo que los que fueron publicados se produjeron gracias a la diáspora hacia Estados Unidos de América. Se profundizaron en el mismo capítulo las evidencias de prácticas travestis, transformistas y drags, que no sólo han apoyado e impulsado el reconocimiento de los derechos legales de la comunidad LGBTIQ+, sino que también han desempeñado un papel notable en el ámbito de las artes, el teatro, el cine y la literatura, y son los mismos países, en su mayoría donde esas comunidades son visibles en México, Argentina, Chile, Brasil, Cuba, Perú, Puerto Rico, Venezuela y Ecuador, teniendo en cuenta que se mueven entre el estigma de la prostitución, la imagen del espectáculo -una novedad que copa la atención mediática-, y la auto-afirmación, reconocidas pero mantenidas en un nivel marginal. Así también, se analizaron especialmente las prácticas travestis, transformistas y *drag queens* en Colombia, que han estado asociadas al fenómeno de los reinados, pero enmarcadas en una continua emergencia política y social, un contexto en el que se movieron y resistieron, pero que tuvo diferencias en cuanto a la ciudad o el mundo rural, porque ciertos espacios permitieron ejercerlas en la oscuridad, mientras que otros se vieron ante las dificultades del conflicto interno. Finalmente, como influencias que han sido importantes para estas prácticas en Latinoamérica y Colombia,

se revisan las mismas en la cultura anglosajona y en países europeos como Alemania, España, Francia e Italia, teniendo en cuenta los vínculos culturales, la migración y los intercambios.

A la revisión de las experiencias travestis, transformistas y *drag queens* en Colombia, se profundiza en el capítulo 5 los estudios sobre estas prácticas, que sirven de marco para comprender su realidad en el Caribe colombiano, teniendo en cuenta el desequilibrio entre unas regiones y otras en el país, que es una muestra de su riqueza cultural, es a la vez su mayor dificultad, pues destaca el avance de ciudades como Bogotá y Medellín, frente a Barranquilla (en el Caribe) y Cali (en el Pacífico). La fortaleza de las prácticas travestis, transformistas y *drag queens* en el Caribe ha sido el espacio cultural del Carnaval de Barranquilla, por lo cual se establecen como marco el contexto, su historia y sus estudios para después vincularlos entre sí con los LGBTIQ+ que se han llevado a cabo en la región, que están enmarcados por los estudios de género, sobre los cuales también hacemos referencia. Unos pocos vinculados con las fiestas, muchos otros centrados en aspectos que abarcan la problemática de la identidad y los derechos legales, o enfocados en las humanidades. Cierra el capítulo una mirada sobre las prácticas travestis, transformistas y drag queens en los Carnavales del Caribe, especialmente en Barranquilla, Baranoa, Puerto Colombia y Santo Tomás, partiendo del contexto machista que debieron afrontar, pero también la forma como la literatura, primero, y luego las artes, en el que pudimos comprobar que los carnavales son, entonces, el espacio cultural en el que artistas travestis, transformistas y *drag queens* encontraron la posibilidad de afirmarse, y no menos importante, el transformismo heterosexual, tanto en danzas tradicionales, como en prácticas culturales que imitan el comportamiento femenino, y que se popularizó a lo largo del siglo XX, aunque considerando su impacto, no apoya ni le interesa comprenderlas las prácticas transformistas LGBTIQ+, porque pervive el comportamiento heterosexual que salvaguarda al macho caribeño, que argumenta que es sólo un disfraz y que tiene connotaciones carnavalescas.

Finalmente, el capítulo 6, se incluyen los resultados obtenidos a partir de los dos tipos de materiales con los cuales se planteó nuestra investigación, entrevistas y documentos audiovisuales, las primeras realizadas entre agosto y septiembre de 2017,

y los segundos, realizados por personas y colectivos entre los años 2007 y 2018. El conjunto de entrevistas a su vez divididas en tres grupos, tuvo por finalidad, reconstruir la memoria a través de sus propias voces, teniendo en cuenta tres distintas perspectivas como organizaciones (asociaciones, corporaciones, colectivos y grupos) y organizadores de carnavales LGBTIQ+ o eventos afines como reinados y expresiones culturales, segundo, activistas, gestores y colaboradores de eventos LGBTIQ+, y tercero, artistas travestis, transformistas y drag queens. Y en la segunda parte los contenidos audiovisuales,

relacionados con las prácticas travestis, transformistas y *drag queens*, que incluyen cuatro tipologías: documentales, reportajes, videoartes y registros no profesionales o amateurs en los que encontramos elementos para establecer conexiones o para incorporarlas en nuestros objetivos: algunas como centro de las historias, otras como motivo de discusión, a veces con morbo y en el caso de los artistas, como punto para detonar los cuerpos en sus expresiones y sus posturas. Y un archivo fotográfico, en el que los protagonistas de las entrevistas, como de quienes hacen parte de estas historias y que ya fallecieron, brinda un respaldo a la memoria recobrada.

Se puede afirmar que a partir del proceso que ha tenido nuestra investigación, partiendo de nuestras inquietudes acerca de la relación entre la comunidad LGBTIQ+ y su participación en los carnavales de Barranquilla y el departamento del Atlántico, de lo que encontramos al participar en sus desfiles con la intención de observar el comportamiento del público en su relación con los actores transformistas masculinos, y viceversa, incluso disfrazados, al hacerse patente la imagen que transmitía un trato vejatorio y discriminatorio, la forma en que la prensa cubría el evento o el hecho de no considerarles un evento oficial de los Carnavales, en esos puntos, desde la piel de los cuerpos, hemos abierto un debate, apenas lo suficiente para comenzar a pensar las prácticas travestis, transformistas y *drag queens*, como torrentes de creación e investigación artísticas, como espacios de significación y representación de una potencia corporal que apoya la necesidad de resistencia ante la situación política del mundo contemporáneo.

PRESENTACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN

Capítulo 1.- Objeto de estudio, objetivos e hipótesis

1.1. Objeto de estudio

Esta investigación tiene como objeto de estudio las representaciones audiovisuales y los procesos de memoria de las prácticas¹ travestis, transformistas y *drag queens*² referidas a los hombres homosexuales y heterosexuales cisgénero que se travisten durante los carnavales, incluyendo a los transformistas y a las *drag queens* que lo hacen con finalidades artísticas o de entretenimiento. Este estudio no incluye a los artistas *drag kings*, lo cual se debe a que este tipo de transformismo no tiene lugar en la cultura popular del Caribe, como tampoco en los carnavales de Barranquilla, Baranoa, Puerto Colombia y Santo Tomás.³ Al respecto conviene decir que los artistas *drag kings*

¹ La investigación apropia el término práctica empleado por el historiador y filósofo Michel de Certeau en su obra *La invención de lo cotidiano*, que ha influido en las investigaciones sobre las denominadas a partir de su contribución, prácticas artísticas. Su estudio “alcanzaría el objetivo si las prácticas o las maneras de hacer cotidianas dejaran de figurar como el fondo nocturno de la actividad social, y si un conjunto de cuestiones teóricas, de métodos, de categorías y de puntos de vista, al atravesar esta noche, permitiera articularla” (De Certeau, 2000: XLI). De Certeau basa su indagación en el hecho de que la práctica “opera en el campo de un sistema lingüístico; pone en juego una *apropiación*, o una reapropiación, de la lengua a través de los locutores; instaura un *presente* relativo a un momento y a un lugar; y plantea un *contrato con el otro* (el interlocutor) en una red de sitios y relaciones. Estas cuatro características del acto enunciativo podrán reencontrarse en muchas otras prácticas (caminar, cocinar, etcétera)” (De Certeau, 2000: XLIV). Esta misma línea seguirán autores como George Perec en su obra *Lo infraordinario* (2008) o Jacques Ranciere en referencia a las prácticas artísticas contemporáneas en *Sobre políticas estéticas* (2005). De hecho la palabra práctica también es entendida según varias acepciones del Diccionario de la Real Academia como: “dicho de un conocimiento: que enseña el modo de hacer algo”; “ejercicio de cualquier arte o facultad, conforme a sus reglas” y “contraste experimental de una teoría”.

² Siguiendo las definiciones aportadas por los estudios de Juliana Gonzaga Jayme sobre las travestis, transformistas y drag queens se puede afirmar que las travestis “expresan que son mujeres y viven esa femineidad cotidianamente, vistiendo su cuerpo con indumentaria, maquillaje, pelucas y usando ademanes femeninos o aplicándose hormonas femeninas e incluso manteniendo su órgano sexual masculino” (Gonzaga Jayme, 2010: 169); en cambio para los transformistas “el tiempo define lo masculino y lo femenino... yo soy hombre de día y mujer de noche... modifica su cuerpo con maquillaje, ropa y espuma para hacerse senos y caderas. Ante un transformista montado no es posible saber si se trata de hombre, mujer, travesti o transexual. La transformación pretende ocultar completamente lo masculino (Gonzaga Jayme, 2010: 169); mientras las *drag queens* “no tienen la preocupación de los transformistas en parecer mujer. El maquillaje recargado, la ropa exagerada, con altas plataformas, cabellos de colores, etc.” (Gonzaga Jayme, 2010: 169-170).

³ Barranquilla es la capital del departamento del Atlántico (Figura 3 Mapa del Atlántico). Atlántico está ubicado en la región Caribe (Figuras 1 y 2 Mapas del Gran Caribe y el Caribe colombiano), es uno de los treinta y dos departamentos que, junto con Bogotá, forman la división político administrativa de Colombia. Baranoa, Santo Tomás y Puerto Colombia (Figura 3 Mapa del Atlántico), de menor densidad poblacional que Barranquilla, son parte de los municipios o pueblos que componen este departamento.

que existen, se encuentran principalmente en Bogotá, como lo expresa una investigación reciente: “en Colombia, y pese a que las *drag queens* han ganado grandes espacios, los *drag kings* siguen estando en la clandestinidad. De hecho, sus presentaciones son poco frecuentes y se llevan en eventos privados o en fiestas de lesbianas” (Forero Barón, 2011: s.p.). Más adelante, y en relación con este punto, se puede constatar también la invisibilidad de personajes que encarnan a mujeres lesbianas en el cine colombiano, debido a una triple invisibilidad femenina: como mujeres, como lesbianas y como transformistas (Martínez Duque, 2016: s.p.). La tesis reconstruye por tanto la memoria audiovisual de las prácticas travestis, transformistas y drag queens de estos carnavales, las cuales se desarrollaron entre los años noventa y los años 2000.

La investigación centra su atención en aspectos relacionados con las prácticas artísticas referidas al cuerpo masculino (indumentaria, maquillaje, etc.), es decir, travestismo, transformismo y *drag* como medio artístico en hombres cisgénero y no en mujeres trans o lesbianas debido a que el tema requeriría por su complejidad y especificidad un espacio y una atención que por razones que en esta investigación no es posible tratar exhaustivamente. Se reconoce el aporte realizado en este tema en los planteamientos expuestos por Jack Halberstam —anteriormente Judith Halberstam— (2008; 2018a; 2018b) y Lucas Platero Méndez (2014), a través de los cuales se puede comprender mejor sus posturas sobre la identidad trans-femenina y lesbiana.

Los homosexuales identificados en la muestra tomada por Catalina Ruiz-Navarro (Ruiz-Navarro, 1989: 189-203) en su investigación sobre los estudios de género y el Carnaval de Barranquilla por lo general son sujetos que: 1) se travisten en los días de la fiesta y cotidianamente se desempeñan como peluqueros o estilistas en los barrios populares, 2) (los transformistas y) las *drag queens* que se montan al escenario en las discotecas para brindar entretenimiento, y 3) los heterosexuales que en su mayoría, en el cuarto día de los carnavales, se transforman como viudas para desfilan por las calles y llorar a Joselito Carnaval, el “personaje mítico que emula al carnavalero borrachón, que goza el Carnaval hasta el final para luego morir porque ha ingerido mucho alcohol” (Espinosa Patrón, 2010: 89) y que simboliza el fin del ciclo festivo.

Se desconoce hasta hoy un archivo de estas prácticas en el contexto de esta investigación, ya que sólo recientemente, con la proclamación de los carnavales como patrimonio de la humanidad, se ha empezado a valorar la memoria de las festividades en general. Todos los actores, incluyendo a los organizadores del Carnaval Gay de Barranquilla han participado en la elaboración del Plan Especial de Salvaguardia del Carnaval (PES), el cual fue realizado en 2015.

Sin embargo, en el documento del PES, la mención al Carnaval Gay es mínima. En el apartado diagnóstico y estado actual de la manifestación se define al Carnaval como:

espacio de inclusión y reafirmación de identidades múltiples, donde lentamente y fruto de intensas luchas reivindicativas grupos como la comunidad LGBTI, los adultos mayores, las personas en condición de discapacidad, aquellos que han sufrido el desplazamiento o están en proceso de reinserción han construido un espacio de visibilización y de integración social... (Alcaldía de Barranquilla, 2015: 97).

A renglón seguido se reseña el evento definiéndolo como: “Carnaval Gay: la Corporación Autónoma del Carnaval Gay de Barranquilla y Atlántico, bajo la dirección de Jairo Polo, ha liderado durante varios años la realización del Carnaval Gay en la ciudad”; y en las Líneas de acción para la salvaguardia, cuando se refiere a la línea Visibilización e inclusión expresa: “fortalecer los procesos y espacios populares y alternativos del Carnaval, con especial énfasis en los que promueven el reconocimiento y visibilización de la diversidad de identidades, como el Carnaval de la 44, Carnaval de la 17, Carnaval de Suroccidente, Carnaval de la 84, Carnaval Gay” (Alcaldía de Barranquilla, 2015: 97, 101, 134).

En ese sentido, existe un archivo del cuerpo transformista, un archivo de lo festivo desde lo marginal, un archivo de las travestis, los transformistas y las *drag queens* en bares, discotecas y cierres del Carnaval Gay de Barranquilla, que los artistas que se estudiarán aquí más adelante (como Alonso Sánchez Baute, John Better, Carlos María, Nordika y Gustavo Turizo) han consultado o han vivido, por lo que pueden considerarse archivos que conserva el imaginario colectivo, pero que no han sido recopilados, ni estudiados en profundidad, aunque si se han realizado estudios en su mayoría en la región Andina de Colombia (Góngora Sierra, 2004: 43-68; Rutter-Jensen, 2005: 68-77; Khittel, 2005: 78-90; Velandia, 2006: 295-319).

Algunas preguntas que suscita la investigación serían: ¿cómo ha sido el desarrollo de las representaciones audiovisuales, visuales, literarias y estéticas de las prácticas travestis, transformistas y *drag queens*, en fiestas populares como los carnavales de Barranquilla, Baranoa, Santo Tomás y Puerto Colombia?; teniendo en cuenta las distintas versiones que se manejan a nivel cultural, social o políticamente en los carnavales (González Cueto, 2017: 97-105) ¿cuáles son las versiones y categorías que funcionan por parte de las instituciones socio-culturales y políticas sobre las prácticas travestis, transformistas y *drag queens*, y las que han construido los actores desde sus propias miradas?

Así las cosas, si las versiones afectaron a la representación audiovisual de estas prácticas, es importante dilucidar ¿cómo operan la visibilización y la legitimación de los actores travestis, transformistas y *drag queens*, vinculados a las fiestas populares frente a fuerzas que permean desde lo político, lo social y lo cultural? ¿Qué lecturas se pueden establecer desde la propia mirada de los actores travestis, transformistas y *drag queens*? ¿Cómo se ha desarrollado la participación de los actores travestis, transformistas y *drag queens*? ¿Qué lecturas sobre su representación audiovisual en los carnavales tienen los actores travestis, transformistas y *drag queens*?

1.2. Metodología de la investigación

La metodología de esta investigación centra su foco de atención en las representaciones audiovisuales y los procesos de memoria de las prácticas que travestis, transformistas y *drag queens* llevan a cabo cada año en los carnavales de Barranquilla, Baranoa, Puerto Colombia y Santo Tomás en el departamento del Atlántico, para lo cual se tomarán en cuenta el método de archivo y memoria de las prácticas artísticas contemporáneas, el método historiográfico, el método audiovisual de análisis contextual e intertextual y el método de las dramaturgias expandidas.

El departamento del Atlántico, situado en la región Caribe de Colombia, pertenece a un amplio territorio festivo que incluye también a los departamentos de La Guajira, Magdalena y Bolívar (Fig. 2), los cuales a su vez han sido espacios donde la violencia del conflicto armado y la violación sistemática de los derechos humanos han

tenido lugar. Así lo aseveran informes e investigaciones adelantadas por el Centro Nacional de Memoria Histórica (2015: 102-125) y Colombia Diversa, la Corporación Caribe Afirmativo y Santamaría Fundación (2015: 25-39), todas en Colombia.

Esto sumado al hecho de que gracias a la internacionalización de los carnavales y a la muy reciente declaratoria como obra maestra del patrimonio oral e inmaterial de la Humanidad por parte de la UNESCO en 2003, se empezaron a valorar las fiestas populares como parte de uno de los legados culturales que representan a Colombia en el mundo (Lizcano Angarita y González Cueto, 2005: 264-273). Un interés muy reciente por el patrimonio si se tiene en cuenta que en 1984 el Puerto, Fortaleza y Conjunto Monumental de Cartagena de Indias recibió la primera declaratoria del mismo organismo internacional, lo cual posibilitó el rescate de otros hitos patrimoniales en el Caribe (Samudio Trallero, 2006: 1-12).

La memoria documental y visual fue necesaria para conseguir el reconocimiento y la valoración internacional. A partir de aquí, las instituciones culturales promovieron el interés por la memoria en el Caribe colombiano⁴, desarrollando procesos para preservarla. Parte de esos esfuerzos permitieron la creación de nuevas entidades culturales como los museos Histórico, de las Fortificaciones y del Oro Zenú en Cartagena de Indias, el del Caribe en Barranquilla y el del Oro Tairona en Santa Marta, enfocados en la promoción del turismo, pero aún pendientes por construir espacios para reflexionar específicamente sobre la memoria (Cunin y Rinaudo, 2005: 1-20).

Por tanto, las evidencias de archivo sobre el Carnaval Gay en esta zona de Colombia, de gran utilidad para reconstruir sus procesos, son escasas, lo cual es posible constatar mediante el trabajo desarrollado por ONGs como Caribe Afirmativo, que ha recopilado por primera vez la historia del Carnaval Gay (2017: 1-28). La mayoría de esas evidencias las tienen los portadores de dicha memoria sobre los espacios en los que las prácticas transformistas se han realizado, como bares, discotecas, así como asociaciones, colectivos y grupos que organizan los eventos.

⁴ En 1994 resurgió en Barranquilla el interés por lo patrimonial, con la finalización de las obras de restauración del Antiguo Edificio de La Aduana, fundamental en el desarrollo portuario y comercial de esta ciudad. Una memoria de los esfuerzos por desempolvar el pasado es el renovado interés en los temas de la historia y la variada oferta de eventos académicos sobre el tema que se organizan en la región (CLENA, 2010: s.p.).

Para el presente trabajo se consultaron investigaciones cuya metodología se percibe como afín con la nuestra, como los estudios sobre los archivos y la memoria de las prácticas artísticas de Anna Maria Guasch (Guasch, 2011) y las investigaciones sobre el archivo y la obra de José Pérez Ocaña, cuya producción fue rescatada por diferentes proyectos académicos y expositivos, como las realizadas por el Centro de Arte La Virreina de Barcelona y el proyecto de investigación *Diversidad de género, masculinidad y cultura en España, Argentina y México* del Centro de Investigación de Teoría, Género y Sexualidad de la Universidad de Barcelona (AA.VV., 2011; Aliaga, 2018: 15-32; Mira, 2018: 67-84; Ingenschay, 2018: 85-99); las investigaciones con el método antropológico para trabajo de campo (observación y entrevistas) de Esther Newton sobre los transformistas en Estados Unidos en los años setentas (Newton, 2016); las investigaciones y propuestas del artista Giuseppe Campuzano, a través de su proyecto Museo Travesti del Perú (Campuzano, 2007) o desde sus planteamientos en diferentes artículos y documentos (Campuzano, 2006; Campuzano, 2007; Campuzano, 2010; Campuzano, 2012; Campuzano, 2013); y por último, los resultados de experiencias colombianas como la investigación de Elkin Naranjo Yarce y Walter Bustamante Tejada sobre homosexuales y travestis del barrio Guayaquil de Medellín, con base en el método historiográfico para rastrear y reconstruir el imaginario con base en las noticias halladas en el semanario *Sucesos sensacionales* (Naranjo Yarce y Bustamante Tejada, 2015), la recopilación mediante el método de archivo con el acervo conformado por la Fundación Arkhé en Bogotá (Badawi, 2017) y los montajes audiovisuales de la compañía Mapa Teatro, puestas en escena según el método de las dramaturgias expandidas (Monsiváis, 2018: pp. 521-536).

La metodología en esta investigación valora las llamadas ‘narrativas secundarias’ de las que habla Guasch: “de ahí la importancia de las narrativas ‘secundarias’ que sólo adquieren coherencia a través de sus elementos discontinuos y de un pensamiento a la vez deconstructivo y semiótico. Lo cual explicaría el protagonismo del índice por encima del icono y del símbolo, la importancia que adquiere la fotografía bajo un formato de estructuración seriada, y el valor del concepto tiempo-ahora” (Guasch, 2011: 165). Como sigue diciendo Guasch, un “archivo es la exterioridad a la que dirigirse para

saber” (Guasch, 2011: 167), porque brindará a esa comunidad de sujetos la posibilidad de seguir trabajando y fortaleciendo su lugar en la imaginación y en el mundo.

El artista y curador Pedro G. Romero fue el comisario de la exposición titulada Ocaña 1973-1983: acciones, actuaciones, activismo, de la cual también se publicó un catálogo, con todas las obras expuestas sobre el artista y *performer* José Pérez Ocaña, reconocido como Ocaña en el ambiente artístico barcelonés y español; él era pintor y artesano del *papier maché*, creador y conocedor de la cultura popular andaluza, actor de cine y transformista cupletista. La exposición, organizada a casi treinta años de su muerte, revela una interesante metodología de archivo centrada en las acciones artísticas de Ocaña, y la intencionalidad de la misma fue “intentar presentar, con alguna forma, lo que fueron algunas de sus acciones públicas, sus actuaciones lúdicas y su activismo político entre 1973 y 1983” (AA.VV., 2011: 210).

Como expresaron los organizadores de la exposición con respecto a la metodología empleada de los recursos de archivo:

es importante, por eso, señalar las distintas formas de mediación que fotografías, películas, audiovisuales, esculturas, pinturas y dibujos alcanzan en esta exposición, fueran hechas o no por la mano de Ocaña. Las fotografías de Tony Catany, Colita o Marta Sentís, las películas de Ventura Pons, Jesús Garay o Gerard Courant, los vídeos de Gaspar Fraga, Juan José Moreno o Video-Nou, las piezas de Pep Duran, Jean Claude Domon o Miquel Amal, los documentos de Nazario, Xavi-Daniel o Pep Torruella, el propio archivo de la familia Pérez Ocaña tienen la cualidad de ser un medio para que esa forma-de-vida que limitamos aquí al nombre de Ocaña aparezca y desaparezca (AA.VV., 2011: 212).

En la metodología usada por el comisariado de la exposición es clave recordar que se reconoce el aporte hecho por las fuentes documentales y por investigadores como Pere Pedrals, quien se dedica a rastrear desde hace algunos años la obra de Ocaña:

gran parte del trabajo de investigación (...) se realizó ordenando y analizando las diversas fuentes documentales que brindaba la época y las múltiples noticias que se hacían eco de la fama de Ocaña como personaje público. Esta labor apenas hubiera sido posible sin el trabajo de recopilación que, Pere Pedrals, viene realizando desde su portal de La rosa del Vietnam [<http://www.larosadelvietnam.blogspot.com>] dedicado en gran parte a investigar la vida y la obra de José Pérez Ocaña (AA.VV., 2011: 386).

Recientemente se ha publicado un volumen con diferentes contribuciones académicas sobre el legado de Ocaña, bajo la edición de Rafael M. Mérida Jiménez.

Interesa aquí resaltar la metodología empleada por algunos autores para esclarecer y reflexionar sobre la obra del artista. Nos interesan los aportes de Juan Vicente Aliaga, en referencia a su obra artística y los de Alberto Mira y Dieter Ingenschay en relación con la representación audiovisual relacionada a partir de las miradas de los cineastas Ventura Pons y Gérard Courant entorno a la figura del artista.

En el caso de Aliaga, rastrea a través del método historiográfico las razones por las cuales Ocaña pudo no ser reconocido por el establecimiento artístico de su época, siendo que hoy genera un mayor interés, incluso en la adquisición y exposición de obras suyas por Museos como el Reina Sofía y la Bienal de Sao Paulo, o las ediciones de catálogos y libros como el mencionado para revisar su trayectoria (Aliaga, 2018: 15-32). Con respecto a Mira e Ingenschay se realizan dos lecturas interconectadas sobre un documental *Ocaña, retrato intermitente* (Ventura Pons, 1978) y un cortometraje *Ocaña, der Engel der in der Qual singt - Ocaña, el ángel que canta en el suplicio-* (Gérard Courant, 1979). La perspectiva del análisis de Mira (Mira, 2018: 67-84) se hace mediante el método historiográfico con matices de la mirada carnavalesca de Mijail Bajtin y de las influencias que se intercambian tanto el director Pons como el intérprete Ocaña, mientras en el caso de Ingenschay (Ingenschay, 2018: 85-99) utiliza el método audiovisual de análisis intertextual de la obra de Courant, en el que Ocaña vierte su acción ante la cámara. Se puede establecer que ambos métodos, empleados para hacer el análisis de la representación audiovisual, no sólo guían esta investigación, sino que son trascendentales teniendo en cuenta que la figura de Ocaña es uno de los referentes más importantes para revisar las prácticas transformistas también en Colombia.

En las indagaciones de la presente investigación, halladas en las ciudades y pueblos del Caribe de Colombia, se ha considerado la dicotomía propuesta en los años sesentas y setentas por la antropóloga Esther Newton, quien realizó sus investigaciones sobre transformistas norteamericanos, que la llevaron a distinguir dos modelos de transformista, es decir, un transformista precario (*Street impersonator*)⁵ y un

⁵ Newton distingue a los transformistas según su actuación escénica: "los transformistas precarios suelen actuar y bailar con la música grabada... los artistas que actúan con música grabada o pantomima mueven la boca imitando la letra de la canción que suena en el tocadiscos... los actores más jóvenes (menores de treinta años) suelen ser transformistas precarios" (Newton, 2016: 10).

transformista profesional (*Stage impersonator*)⁶. Esa clasificación, a pesar de ser postulada hace más de cuarenta años, sigue vigente. Sólo se propone adicionar dos tipologías más: aquel sujeto que practica el transformismo en el campo de las artes, y agrega un contenido de autoafirmación política, performativo y sociocultural, y aquel sujeto que se considera heterosexual, y que sólo cree estar transformándose por motivaciones lúdicas o festivas.

Los dos modelos hallados por Newton se pueden considerar como dos orientaciones en lo que se refiere al problema de la estigmatización moral, y en el caso de esta investigación, se agregaría la estigmatización social. Para Newton “el modelo precario (*Street impersonator*) es una fusión del estilo de vida travesti (*Street fairy*)⁷ con la profesión de transformista” (Newton, 2016: 11). A diferencia de este, el modelo de transformista profesional aleja el estigma de la vida personal, al limitarlo en lo posible al contexto del escenario.

Newton se dejó llevar por el instinto, dada la ausencia de estudios de campo previos en los cuales se realizaran entrevistas en profundidad. Resultó que pudo grabar las entrevistas con los transformistas profesionales, pues ellos se sintieron más cómodos, mientras que en el caso de los transformistas precarios, tuvo que entablar una conversación y tomar notas, lo que permitió adaptarse al medio un poco más complejo en el que se desenvolvían, pero aun así no funcionó mucho la entrevista, por lo que hizo mayor observación.

Las preguntas que Newton hizo pretendían esclarecer el contexto sociocultural en que se mantenía el transformismo. Como preguntas relativas a su identidad sexual: “¿por qué no te gusta el término *drag queen* y prefieres la expresión transformista femenino?; ¿qué es una travesti?; ¿puede una travesti convertirse en transformista profesional?” (Newton, 2016: 24-25) o preguntas relativas a su práctica transformista: “¿habías hecho *drag* antes de empezar a trabajar?” (Newton, 2016: 55); “dices que sólo has hecho *drag* tres años y medio, ¿cómo empezaste?” (Newton, 2016: 56); “¿habías

⁶ Con respecto a los transformistas profesionales, expresa Newton: “suelen actuar en directo... suele estar mejor pagado y supone mayor talento, ya que incorpora un transformismo verbal, además del visual... (son por lo general) los de más edad...” (Newton, 2016: 10).

⁷ Newton se refiere específicamente a la travesti: “son jóvenes homosexuales sin trabajo que encarnan públicamente el estereotipo homosexual y constituyen la clase más marginada del mundo gay” (Newton, 2016: 11).

trabajado en el teatro antes, actuando de alguna manera?” (Newton, 2016: 58); “bueno, ¿cómo te metiste en el negocio?” (Newton, 2016: 58); “¿hacías *drag glamour*?” (Newton, 2016: 63); “¿es decir que se empieza con el *glamour*?” (Newton, 2016: 65). También centró su atención en el desempeño actoral y su importancia, en este caso, para los transformistas profesionales: “preguntas sobre la respuesta del público a sus actuaciones: ¿estás queriendo decir que el público (hetero) puede mostrarse hostil al *drag*?” (Newton, 2016: 95); “¿y no es posible que el público también sea hostil porque piensen que eres marica?” (Newton, 2016: 55).

Para las entrevistas que Newton llevó a cabo en su trabajo de campo, siguió el método tradicional antropológico, que ha inspirado a esta investigación, siguiéndole con la realización de entrevistas en profundidad con algunas variantes, por ejemplo, teniendo en cuenta que era muy importante reconstruir la memoria de las prácticas transformistas en el contexto sociocultural del Caribe y la inclusión de los organizadores de los eventos, así como extender el análisis a artistas que las han tomado como enfoque en sus obras, y no sólo a los actores, como fue el caso de Newton.

1.2.1 El método historiográfico y el de las dramaturgias expandidas aplicados a los museos travestis, a los archivos LGBTIQ+ y al teatro

Giuseppe Campuzano, creador y artista que dio vida al Museo Travesti del Perú fue definido como

genio ambulante, draga descabellada, travesti universitario, filósofa del boudoir y del salón de belleza, de las paredes huecas del museo invisible, de unas tacas abandonadas al lado de la misma carretera donde unas mujeres que nacieron hombres trabajan y viven del sexo, de la pluma de cabaret, el silicón y las hormonas inyectadas, la lentejuela perdida, la sangre de la herida de la transfobia, la prensa amarilla, el cadáver (La Fountain-Stokes, 2009).

Esa definición da cuenta de la envergadura discursiva del proyecto de Campuzano, pionero en América y cercano al Gründerzeitmuseum, en el distrito Mahlsdorf⁸, en el sentido de haber sido creado por una travesti, la alemana Charlotte

⁸ La colección del Gründerzeitmuseum fue compilada por Charlotte von Mahlsdorf (1928-2002). En 1960 abrió un museo en la casa solariega construida en 1815 en el distrito de Mahlsdorf en el este de Berlín. En 1997, se mudó con una gran parte de la colección a Suecia, que fue devuelta a Berlín después de su muerte.

von Mahlsdorf. El proyecto había encarnado en su propio cuerpo la consigna de la autoafirmación transformista, basada en su reinterpretación, reapropiación y revisitación del legado colonial travesti y de las evidencias de los componentes culturales populares latinoamericanos. El Museo Travesti es un “proyecto conceptual, móvil o portátil, que se arma y desarma en distintos espacios” (La Fountain-Stokes, 2009) que fue convertido en un libro “objeto que da vida (otra vida, distinta) a las fotos, dibujos y textos recopilados por el autor artista travesti. (Un) delirante viaje de lo nacional, del cuerpo de la nación continente (Latinoamérica), y de la carne/ropa/vida trans objeto que da vida (otra vida, distinta) a las fotos” (La Fountain-Stokes, 2009).

El Museo Travesti es según Campuzano “un muestrario que explora la huella del travestismo y de sus símbolos en el contexto peruano (...) el lenguaje que cubre los textos —desde legajos hasta poesía—, pero también los textiles y las coreografías, antiguos y contemporáneos, la prensa —usando y generando íconos y resonancias— ha escrito una biografía tan cargada de arbitrariedades como sin par y, (...) finalmente, una exploración de la propia experiencia del autor” (Campuzano, 2007: 8 y 9). Es un “archivo, (...) ante ello es que ensayamos este nuevo estudio acerca de la travesti, echando mano de su único biógrafo actual: la prensa escrita” (Campuzano, 2007: 92).

El enfoque del tema elegido por el artista peruano es similar al que se difundió en Colombia con respecto a los estudios LGBTIQ+, en relación a las prácticas transformistas, que es fundamentalmente de carácter histórico. El método historiográfico ha marcado, por lo tanto, las investigaciones, enriqueciendo el acervo documental y dando un giro en su valoración.

Es el caso de la investigación realizada por el periodista Elkin Naranjo Yarce y el historiador Walter Bustamante Tejada (Naranjo Yarce y Bustamante Tejada, 2015), quienes revisaron los archivos del semanario *Sucesos sensacionales*, de la ciudad de Medellín (Colombia), durante los años 1954 a 1976, con respecto a los casos de homosexuales y travestis cuyas historias constituyeron las noticias de dicha publicación, específicamente con la intención de “aportar a recobrar la memoria de la diversidad sexual y de género en Medellín” (Naranjo Yarce y Bustamante Tejada, 2015: 12) y “hacer un homenaje a muchas personas, homosexuales y travestis principalmente que, antes del comienzo de un movimiento social LGBTIQ+, dieron una lucha por tener

un lugar en la sociedad, no uno asignado sino uno propio, en sitios como las movidas calles de Guayaquil” (Naranjo Yarce y Bustamante Tejada, 2015: 19).

Así, se propusieron estudiar los casos de los barrios de Guayaquil –a mediados de siglo XX- y Lovaina –en la década de los setenta-, analizando los contenidos publicados en dicho semanario. Naranjo y Bustamante encontraron que se publicaron en el semanario 77 noticias sobre personas homosexuales. Su método fue seleccionar 20 historias que daban mayor información para reconstruir al personaje, su contexto, de las cuales eligieron 18, que fueron agrupadas en capítulos temáticos: Guayaquil; historias en la inspección de permanencia; hombres vestidos de hombre y mujeres vestidas de mujer; masculinidades femeninas; en el encierro muchas cosas pueden pasar; suicidas en tierras católicas y entre genios y calenturas. Este sentido metodológico brindó a nuestras indagaciones la necesidad de trabajar con la memoria asociada a la práctica y al oficio transformista. A través de la investigación de Naranjo y Bustamante, se piensa en el valor que no se le ha otorgado a la temática LGBTIQ+ en los archivos documentales de periódicos como *El Tiempo*, *El Espectador* y la revista *Vea*, en la región Andina, o en el *Diario del Caribe*, *El Herald*o y *El Universal* en la región Caribe.

Otra experiencia colombiana importante es la de la Fundación Arkhé, la cual recientemente ha abierto sus puertas en Bogotá. Está “dedicada al rescate de libros y documentos de arte moderno y contemporáneo” (Badawi, 2017: s.p.) y dentro de ese acervo “el Archivo *Queer*, una colección con 25.000 fotografías y documentos originales, 76 archivos privados, 3.000 libros y 1.500 ejemplares de revistas” (Badawi, 2017: s.p.). Su director ha reflexionado sobre la necesidad de recuperar la memoria LGBTIQ+ en Colombia, pensando en trabajar a nivel institucional sobre su preservación y sobre otros tópicos, sobre los cuales plantea una serie de interrogantes:

¿Cómo destapar las historias invisibles de sexualidades disidentes, públicas o anónimas, veladas por capas de prejuicios, miedo y caspa histórica? ¿Cómo construir nuevas tradiciones? ¿Cómo ampliar el radio de la historia y, con este, las posibilidades de un futuro más incluyente y democrático? La respuesta es fácil: a través de los archivos. La historia, y con ella los derechos, sólo serán posibles a partir de los archivos. Los archivos son el insumo de la historia: de los libros y las películas, esos que, con el tiempo, modelan el “sentido común”. Los archivos son la condición de posibilidad de un mundo nuevo” (Badawi, 2017: s.p.).

La experiencia de Arkhé, como en los casos anteriores, propone una lectura expandida de los archivos LGBTQ+, dadas las especiales circunstancias de una historia de acciones y luchas tan recientes, a la vez tan plural como sus fuentes de memoria:

existen diferentes tipos de archivos LGBTQ+: los de activistas, aquellas personas que estimularon los derechos civiles y que apenas son conocidos popularmente, como León Zuleta o Manuel Velandia. Están los archivos de organizaciones (como Colombia Diversa) o de espacios dedicados a la vida nocturna (como las discotecas), lugares que movilizan las subjetividades, los modelos de belleza y las aspiraciones. Están los archivos sociales: los documentos, diarios y fotografías personales de gais, lesbianas, bisexuales, intersexuales, travestis y transexuales, los famosos y los que no. Están los archivos de negativos de fotógrafos que documentaron la vida nocturna de Bogotá; los de artistas LGBTQ+, que cuentan con abundante documentación acerca de sus fuentes iconográficas, siendo el archivo de Luis Caballero el más conocido, exhibido en la Universidad Jorge Tadeo Lozano hace algunos años; los archivos de reinados travestis y los de casas familiares trans (muchas personas trans se agrupan bajo el paraguas de una casa familiar adoptiva) (Badawi, 2017: s.p.).

Siguiendo esta línea, puede decirse que los intentos de preservación de la memoria LGBTQ+ por parte de Arkhé no centran su perspectiva alrededor del activismo, sino que se preocupa por elementos estéticos o en alguna forma relacionados con las prácticas artísticas, siendo estas últimas también parte de los fines de la fundación, pero suponiendo la necesidad de valorar igual que las expresiones artísticas reconocidas, a las expresiones transformistas en el margen

en estos archivos encontraremos singularidades como el *Queer Collage*, una de las expresiones artísticas tradicionales de la población trans, desarrollado en Colombia por Madorilyn Crawford, la reconocida transformista bogotana. Habrá que dignificar estos trabajos, de especial interés estético y poético. En términos culturales, habrá que suponer que el archivo del Reinado Internacional del Bambuco Trans es tan relevante como el archivo de Alejandro Obregón, y deberemos vencer los prejuicios que nos hacen creer que una cosa es más importante que otra, que una merece ser conservada y la otra no (Badawi, 2017: s.p.).

Caso similar, pero desde el método de las llamadas dramaturgias expandidas, el colectivo Mapa Teatro⁹, creado por los artistas Heidi, Elizabeth y Rolf Abderhalden, han

⁹ Mapa Teatro es un laboratorio de artistas dedicado a la creación artística transdisciplinar. Con sede en Bogotá desde 1986, fue fundado en París en 1984. Desde su creación, Mapa Teatro traza su propia cartografía en el ámbito de las “Artes vivas”, un espacio propicio para la transgresión de fronteras – geográficas, lingüísticas, artísticas– y para la puesta en escena de preguntas locales y globales, a través de distintas operaciones de “pensamiento-montaje”. Espacio de migraciones donde se desplazan

presentado dos obras experimentales que incluyen a artistas transformistas, y que retoman elementos audiovisuales del cine de ficción mexicano: *Exxxtrañas Amazonas Opereta Marciana* (Mapa Teatro, 2007 y 2009) y *Trans/posiciones* (Mapa Teatro, 2011). *Exxxtrañas Amazonas Opereta Marciana* (Mapa Teatro, 2007 y 2009) es un remake de una película de ciencia ficción mexicana de los años sesenta, *Blue Demon* contra las mujeres invasoras. Este film, prodigioso en sus excesos de mala calidad, es reinterpretado tanto en vídeo como en vivo por tres transformistas colombianos que se convierten en las protagonistas de la historia. Sus creadores han expresado que el público presencia la proyección de la película reconstruida que dialoga con los números de cabaret que realizan en vivo los transformistas. Esta obra experimental de cine-cabaret reúne las preocupaciones estéticas y políticas de Mapa Teatro, enmarcadas en preguntas concretas sobre el cruce de dos culturas populares tan representativas en Latinoamérica, como lo son la colombiana y la mexicana.

Con respecto a la obra *Trans/posiciones*, es un remake de la película *Santo, el Enmascarado de Plata vs. la invasión de los marcianos* (Alfredo B. Crevenna, 1967), basado en la idea de Cine vivo. La obra fue producto de un laboratorio de creación realizado con la comunidad LGBTIQ+ de Bogotá, que fue creado y coordinado por Mapa Teatro.

En las dos obras montadas por Mapa Teatro, producto de su iniciativa Churrubusque Producciones, consideradas montajes audiovisuales, la compañía pretendía conectar dos culturas populares a través de recursos audiovisuales como el cine mexicano y el cabaret transformista colombiano, que se ha desarrollado en el escenario de establecimientos como bares, discotecas y reinados

continuamente el mito, la historia y la actualidad; la esfera íntima y la esfera pública; los lenguajes artísticos (teatro, ópera, cabaret, radiofonía, instalaciones para imagen y sonido, intervenciones urbanas, acciones y conferencias-performáticas); los autores y las épocas (Esquilo, Müller, Shakespeare, Sarah Kane, Antonio Rodríguez, Händl Klaus); las geografías y las lenguas (*La Noche/Nuit* en francés y español, *Muelle Oeste* en ruso, *Un señor muy viejo con unas alas enormes* en tamil, *De Mortibus* en inglés, francés y español); la palabra, la imagen y el movimiento (*Psicosis 4:48*, *Simplemente complicado*); la memoria y la ciudad (*Proyecto Prometeo*, *La limpieza de los Establos de Augías*, *Testigo de las Ruinas*, *Cartografías movedizas*); la voz, la música y los procesos sonoros (*Simplemente complicado*, *Historia de amor*, *La flauta mágica*, *Orfeo*); el simulacro y la realidad (*Exxxtrañas Amazonas*, *Trans/posiciones*); el documento y la ficción, la poética y la política (*Horacio*, *Los Santos inocentes*, *Discurso de un hombre decente* y *Los incontados: un tríptico*). De ahí su interés por los procesos de creación y actos “in vivo”; por la traducción y transposición de escrituras y partituras escénicas; así como por las operaciones de montaje de documentos, archivos y ficciones.

travestis/transformistas. Teniendo en cuenta el método de las llamadas dramaturgias expandidas, Mapa Teatro cruza elementos representativos audiovisuales con elementos de la cultura popular, en un escenario que el público asistente termina de encajar, con sus reacciones ante lo que simula un cabaret audiovisual, con la imagen de la película mexicana de fondo, el audio circulando por el escenario y los artistas transformistas moviéndose en un espacio que les es familiar. Esta investigación tiene en cuenta el método de las dramaturgias expandidas¹⁰, en el sentido interdisciplinar, que permite a lo escénico apoyarse en lo audiovisual, para realizar sus montajes, con la finalidad de profundizar sobre la forma como las prácticas transformistas cruzan también componentes interdisciplinarios y expandidos.

Para esta investigación los enfoques de cada uno de los tipos de metodología afines expuestos anteriormente, es decir, el método de archivo y memoria de las prácticas artísticas contemporáneas, el método historiográfico, el método audiovisual de análisis contextual e intertextual y el método de las dramaturgias expandidas, dan cuenta de enfoques interdisciplinarios, incluso el hecho de que las investigaciones se entrecruzan, para realizar lecturas múltiples que permitan, en el caso de esta investigación, acercarse a la realidad de unas prácticas que se desarrollan en un espacio carnavalesco, diverso en contenidos, expresiones artísticas, manifestaciones culturales y narrativas diversas. La metodología de la investigación es de carácter interdisciplinar y se ha de nutrir de los diferentes métodos expuestos, que son también la diversidad de procesos para una diversidad de miradas.

Esta investigación se propone dentro del marco de la diversidad de lecturas que suscitan las prácticas travestis, transformistas y *drag queens*: 1) un análisis de documentos audiovisuales y obras audiovisuales artísticas, diez documentales, tres

¹⁰ El método de las dramaturgias expandidas es heredero de la teoría del campo expandido de la escultura propuesta por la crítica y teórica estadounidense Rosalind Krauss, pero que tomaba la palabra escultura para expresar los cambios profundos que las teorías y conceptos del arte produjeron con las obras de los mismos artistas a finales de los años setenta: "el campo expandido ... se genera problematizando la serie de oposiciones entre las que está suspendida la categoría modernista de escultura... escultura no es más que un término en la periferia de un campo en el que hay otras posibilidades estructuradas de una manera diferentes... el campo proporciona a la vez una serie expandida pero finita de posiciones relacionadas para que un artista dado las ocupe y explore, y para una organización de trabajo que no está dictada por las condiciones de un medio particular... se organiza a través del universo de términos que se consideran en oposición dentro de una situación cultural" (Krauss, 2002: 68, 72-73).

reportajes, seis videoartes y cuatro registros *amateur* en los que los documentalistas y los artistas travestis transformistas y *drag queens* retratan las prácticas transformistas relacionadas con el Carnaval de Barranquilla, así mismo las obras de los artistas que conforman un panorama diverso dentro del espectro de las propuestas artísticas, mediante estrategias de reivindicación política, desde las artes y la literatura o las crónicas o historias que han sido empleadas bien para estigmatizar o bien para exaltar a los artistas travestis, transformistas y *drag queens*, o el oficio del estilismo; y 2) el análisis de las entrevistas en profundidad realizadas a los artistas que han ocupado dignidades especiales en el Carnaval Gay, sobre el rol desempeñado; a los artistas *drag* que han actuado en shows organizados para las temporadas carnavalescas; y como oposición a lo estudiado, el lado de quienes han organizado eventos como el Reinado del Cadillo, de carácter heterosexual en el que un grupo de hombres vestidos de mujeres disputan un título y a los organizadores de eventos de carnaval en los pueblos como Baranoa y Santo Tomás, como impulsores de una práctica artística que ya forma parte de las dinámicas de la cultura popular. Los testimonios que cada uno expresará reconstruirán una diversidad de memorias y al tiempo plantearán varias nociones de archivo. A través de sus testimonios, proporcionados en las entrevistas, se conformará un archivo visual que dará lugar a la recopilación de fotografías, documentos, objetos, etc. de los artistas.

1.3. Marco teórico de la investigación

En los carnavales de Barranquilla, Baranoa, Puerto Colombia y Santo Tomás, en la región Caribe de Colombia, las prácticas travestis, transformistas y *drag queens* son recurrentes, empleadas por artistas y actores con la finalidad de visibilizarse a nivel social y cultural. La indagación teórica sobre la que han profundizado diferentes investigadores, nos condujo a la revisión de referentes artísticos, audiovisuales y literarios, cuyos autores centraron su atención en este fenómeno sociocultural y construyeron un discurso creativo dentro del ámbito de las sexualidades diferentes.

Los fenómenos tratados en el presente trabajo han requerido reflexiones y enfoques multidisciplinarios que incluyeran la antropología social, las teorías fílmicas

feministas y los aportes teóricos de los estudios de género y LGBTIQ+ en las figuras de Teresa de Laurotis y Judith Butler.

Las influencias posestructuralistas se filtraron a través de la obra de Michel Foucault, que ha sido una referencia fundamental para muchos de los autores que forman este marco teórico, Judith Butler y Alberto Cardín, entre ellos.

Cardín (González Iglesias, 2016) nos ofreció las herramientas etnográficas para acercarnos a un tema tan urgente, como es el de las estéticas travestis que suelen ser multifacéticas y esquivas, a veces aparentemente impermeables a las teorías académicas. Su mirada se extiende de los estudios de Richard Burton (Burton, 1886) y Henry Havelock Ellis (Havelock Ellis, 1897) o de Clellan Ford y Frank Beach (Ford y Beach, 1951) sobre las conductas sexuales desde el siglo XIX, al funcionalismo de Bronisław Malinowski (Malinowski, 1975)¹¹ de matriz freudiana, del método comparativo y transcultural utilizado por primera vez por John McLennan a mediados del siglo XIX, cuyo mayor aporte al desarrollo de este método ha sido la categorización (Chumpitazi Ramírez, 2010).

La crónica del eclesiástico e historiador Francisco López de Gómara sobre las hazañas del conquistador español Vasco Núñez de Balboa, es uno de los cientos de documentos compilados por el antropólogo Alberto Cardín que están bajo el título Travestis (Cardín, 1989: 147-181). Cardín ha compilado veinticuatro documentos que dan cuenta de la práctica del travestismo entre pueblos indígenas americanos y en lugares de África como Madagascar o en la India¹² (Cardín, 1989: 147-181).

¹¹ Según los funcionalistas ingleses, no eran tan importantes las diferencias entre las culturas, como las semejanzas entre las mismas, consecuentes estas últimas con la atribución a la cultura de las funciones que demandan las múltiples necesidades humanas. Con el funcionalismo se inaugura un tiempo nuevo en los estudios antropológicos en Europa y en Estados Unidos. A partir de este momento, los análisis culturales estarán precedidos de largos trabajos de campo. El análisis de la cultura es inseparable de la estructura social. Los cultivadores del funcionalismo tratan de captar las acciones e interacciones que se producen en el seno de una sociedad con el fin de desvelar el funcionamiento de las instituciones.

¹² La ostentosa homosexualidad caribeña según Fernández de Oviedo –Gonzalo Fernández de Oviedo (1535)-; Los ‘amarionados’ de Cabeza de Vaca –Alvar Núñez Cabeza de Vaca (1555)-; Travestis-enfermeros timucúa –Jacques Le Moyne de Morgues (1564)-; Los ‘sométicos’ aztecas –Bernal Díaz del Castillo (1605)-; Relevancia de los travestidos entre los Illinois –J. Marquette (1673)-; Difusión del travestismo entre los Illinois –Pierre Lette (1702)-; Los travestidos amerindios y sus paralelos del viejo mundo –J.F. Lafitau (1722)-; El ‘jefe de mujeres’ Natchez –Dumont de Montigny (1753)-; Los amaricados y maricas yuma –P. Pedro Font (1775)- Descubrimiento de los travestis de California por los franciscanos –Padre Francisco Palou (1787)-; Insinuaciones amorosas de un bardaje ojibway –John Tanner (1830)-; La danza del bardaje entre los sioux –G. Catlin (1866)-; Dos visiones del travestismo zuñi –Ruth Benedict (1934) y Mathilda Cox Stevenson (1901)-; Sobre la postura coital de los bardajes arapaho y cheyenne –A.

A través de estas fuentes es posible documentar las múltiples formas en que se ha expresado el travestismo como práctica en diferentes culturas. Los carnavales objeto de estudio en esta investigación como los de Barranquilla, Baranoa, Puerto Colombia y Santo Tomás, han albergado como parte de las prácticas culturales carnavalescas el transformismo: hombres vestidos de mujer, *drag queens*, hombres disfrazados de viudas, etc. Esta riqueza de lo carnavalesco plantea un marco teórico-metodológico diferente para la investigación, que tendría como finalidad la incorporación del discurso de los artistas transformistas y sus múltiples visiones sobre la noción de archivo y memoria.

En ese sentido, se sabe que la fuerte vinculación de las prácticas transformistas con los carnavales en el Caribe colombiano, se remontan al siglo XIX, con personas travestis que hicieron parte de las danzas ancestrales como la de *El Congo Grande*, que creada por el comerciante italiano Joaquín Brachi, tenía una prohibición sobre la participación de mujeres y niños. Con fuertes influencias africanas, *El Congo Grande* estaba compuesto, entre otros, por hombres transformados como mujeres “que habían sido convencidos por Joaquín Brachi para que se vistieran de mujer porque en esa época estaba prohibido que las mujeres bailaran en los congos porque eran danzas guerreras, de hombres, asevera Gilberto Altamar (en entrevista personal), quien ingresó al grupo en 1950” (Gasca, 2017: 265-266). Siguiendo a la autora, confirma que “esto quiere decir que El Congo Grande, desde el comienzo, tuvo travestis” (Gasca, 2017: 266), y que tal como las crónicas recopiladas por Cardín, es evidente que el transformismo era una práctica incorporada en las culturas populares latinoamericanas.

Cardín advierte contra el método de confirmación a través de la acumulación de ejemplos y propone un enfoque fuertemente anti-relativista y anti-fatalista terminando con relevar ciertos límites tanto en la observación participativa como en la etnología “de gabinete” que no proporciona contacto directo con el objeto de estudio.

L. Kroeber (1902)-; Travestis tatuados entre los yuki –A. L. Kroeber (1925)-; Aprecio juameño por los travestis –A. L. Kroeber (1925)-; Los travestidos y el chamanismo yurok –A. L. Kroeber (1925)-; Los travestis-enterradores de los yokut –A. L. Kroeber (1925)-; Tipos de homosexualidad mohave –G. Devereux (1937)-; Travestidos tanala (Madagascar) –Ralph Linton (1939)-; La crianza de travestis entre los lache –A. Métraux y P. Kirchoff (1948); Prostitución masculina entre los guaicurú –A. Métraux (1948)-; Masajistas y travestis prostituidos en la India clásica –Vatsyaayana (s. IV a. C. Aprox.)- y El llamado morbus scythicum –M. Delcourt (1958)-.

Su visión crítica hacia los enfoques etnográficos más comunes nos ha llevado a plantear algunas preguntas sobre el manejo de las dos almas del presente trabajo: el trabajo teórico y el de campo, representado por las entrevistas y la observación directa y participativa de los fenómenos aquí estudiados:

se plantea aquí, de hecho, un problema que sólo puede resolverse definiendo de manera adecuada la homosexualidad exótica, sobre la que la representación social del homosexual se proyecta, cuando ésta, en el fondo, no es más que caso ejemplar de un problema etnológico más vasto: la forma en que las culturas clasifican lo indefinido, lo que socialmente presenta límites dudosos, para poder integrarlo en su espectro representacional (Cardín, 1984: 24).

Una posible respuesta a tales interrogantes vino por parte del antropólogo y sociólogo brasileño Roberto DaMatta, quien destaca tres fases o planes relacionados con el oficio del etnólogo: la primera es teórico intelectual y puramente abstracta, es cuando: “nunca o muy raramente se piensa en cosas específicas, que se refieran a ‘mi’ experiencia, cuando el conocimiento es permeado por olores, colores, dolores y amores. Pérdidas, ansiedades y miedo, todos esos intrusos que los libros, sobre todo los célebres ‘manuales’ de Ciencias Sociales, se empeñan en ignorar” (DaMatta, 1999: 172).

La segunda fase se refiere al denominado periodo práctico en las vísperas de la investigación y se pasa de las teorías universales a los problemas concretos. La tercera es la fase personal o existencial que es según el estudioso latinoamericano la más “globalizadora e integradora” (DaMatta, 1999: 173). Es cuando:

ya no me encuentro dialogando con los indios de papel, o con diagramas simétricos, sino con personas. Me encuentro en una aldea concreta: calurosa y distante de todo lo conocido. Me encuentro haciendo frente a mariposas nocturnas y enfermedades. Me veo frente a gente de carne y hueso. Gente buena y antipática, gente sabia y estúpida, gente fea y bonita. Estoy así, sumergido en un mundo que se situaba, y después de la investigación vuelve a situarse, entre la realidad y el libro (DaMatta, 1999: 173).

A partir de estas convicciones DaMatta analizó las estructuras simbólicas, los sistemas de representación y los procesos de los carnavales brasileños, flanqueando la teoría estrictamente marxista, con una perspectiva que privilegiara los estudios de la función de control social junto al análisis de clase en relación a este importante momento de *communitas* (DaMatta, 2002: 75).

DaMatta distingue a partir de su estudio sobre los Carnavales de Rio de Janeiro, dos espacios diferenciados que pueden confundirse o traspasarse: “la categoría *calle* indica básicamente el mundo, con sus imprevistos, accidentes y pasiones, mientras que *casa* remite a un universo controlado, donde las cosas están en su debido lugar (...) la calle implica movimiento, novedad, acción, mientras que la casa significa armonía y calma: lugar de calor (...) y afecto” (DaMatta, 2002: 99).

Para DaMatta, como lo hemos podido evidenciar en la narrativa y la representación gráfica del Carnaval de Barranquilla, la calle se relaciona con “el engaño, la decepción y el malandraje (...) donde todos tienden a estar en lucha contra todos (...) la calle equivale a la categoría *selva* o bosque del mundo natural (o *naturaleza* del mundo tribal) (...) un dominio semidesconocido y semicontrolado, poblado de personajes peligrosos (...) en la calle y en la mata es donde viven los malandros, los marginales y los espíritus, esas entidades con las que nunca se tienen relaciones contractuales precisas” (DaMatta, 2002: 100, 102).

En el caso de Colombia, es importante señalar las investigaciones sobre el espacio y la práctica sexual homosexual de Guillermo Correa Montoya, quien expresa que con “los travestis, los transformistas y las emulaciones del atleta griego... el teatro se transfigura en un mundo mágico tejido de simbolismos que exorcizan las negaciones y desprecios del día y representan el brillo y la fantasía del lugar” (Correa Montoya, 2007: 121) como en el sentido de los planteamientos de DaMatta.

Los estudios de los antropólogos Alberto Cardín y Roberto DaMatta, en uno los documentos sobre el travestismo de los pueblos exóticos y en otro el espacio carnavalesco, permitirán establecer un intercambio de visiones de aquel travestismo natural y el travestismo contemporáneo, y entre el espacio urbano carnavalesco y el capital simbólico de la imagen travesti/transformista/*drag queen*.

La relación entre los medios y productos culturales y la ideología social predominante influye de manera contundente en las teorías fílmicas feministas, en la forma en que este sistema de valores hegemónicos posee una influencia en la realidad como en los ámbitos sociales entorno al sexo y el género (Colaizzi, 1995; De Lauretis, 1992; Kaplan, 1998; Kuhn, 1991 y Parrondo Koppel, 1995: 9-20).

Tales estudios han sido aquí relacionados con otros ámbitos de estudio como la sociología, la antropología, la semiología y los estudios LGBTIQ+. La base de este marco teórico está en los estudios visuales realizados por Laura Mulvey en los años setenta, y desde el punto de vista de los estudios de género, se referencian los estudios realizados por la pionera Teresa de Lauretis, en sus investigaciones sobre la relación entre la semiosis y la experiencia y por Judith Butler con la teoría de la performatividad.

Los estudios de género desde la perspectiva de los estudios visuales tienen en Laura Mulvey a un referente importante. En los años setenta Mulvey estudió la relación entre imagen y psicoanálisis con enfoque de género. Sus aportes confirman que el ángulo de mirada del investigador puede afectar el juicio del mismo, debido a un sesgo que invisibiliza a las mujeres, por ejemplo, de su papel en el cine. Subvirtiendo la lectura de la teoría del psicoanálisis de Sigmund Freud, la estudiosa Mulvey afirma que en el cine: “la teoría psicoanalítica actuará como arma política, poniendo de manifiesto cómo el inconsciente de la sociedad patriarcal ha estructurado la forma fílmica” (Mulvey, 2001: 365). A Mulvey le interesa por tanto cuestionar la imagen fílmica que opera desde la óptica falocéntrica, aquella que “para dar orden y sentido a su mundo, depende de la mujer castrada” (Mulvey, 2001: 365). Propone dos lecturas, una en el sentido del placer de la mirada, que por supuesto desenfoca a la mujer, desde la perspectiva masculina, y otro en el que consolidando ese poder, el hombre se convierte en portador de la mirada, la mujer como la imagen manipulada y controlada. Como expresa la estudiosa María Isabel Menéndez Menéndez, a pesar de que la misma Mulvey haya revisado su propia teoría años más tarde por “la heteronormatividad de su enfoque o el uso del psicoanálisis... había definido otro concepto clave: la *male gaze* o mirada masculina, que se ha convertido en referencia indispensable para los estudios fílmicos feministas” (Menéndez Menéndez, 2015: 86).

En el sentido del avance de las llamadas teorías fílmicas feministas, que han permitido desde los años setenta, enfoques incluyentes en los estudios audiovisuales, derivados de los estudios culturales, las investigadoras comparten más la aproximación analítica a la palabra que a la lengua. Teresa de Lauretis centró sus estudios en la relación entre la semiótica y la experiencia. En los estudios adelantados por la investigadora entre 1979 y 1983, trabajó los conceptos de experiencia “que recae

directamente sobre los grandes temas que han surgido a raíz del movimiento femenino: la subjetividad, la sexualidad, el cuerpo, y la actividad política feminista” (De Lauretis, 1992: 252), pero como resultado del “compromiso personal, subjetivo en las actividades, discursos e instituciones que dotan de importancia (valor, significado y afecto) a los acontecimientos del mundo” (De Lauretis, 1992: 252), y la semiótica, que ligada al cine, desde los estudios de intelectuales como Claude Levi Strauss, quien parecía validar la idea de que la mujer estaba en el discurso de sus teorías como objeto intercambiable más no como sujeto fundamental de la evolución de la humanidad, con lo cual “no solo se reafirma la masculinidad de ese sujeto humano y de su discurso, sino que se universaliza al teorizar a la mujer como su ‘espacio semántico negativo’, reprimido, o su fantasía imaginaria de coherencia” (De Lauretis, 1992: 256).

Como Mulvey, también los planteamientos argumentados por De Lauretis, se topan con el psicoanálisis, porque “el problema reside en que, para bien o para mal, el psicoanálisis solo puede describir el fetichismo en términos fálicos” (De Lauretis, 1992: 256), y bajo esa premisa es necesario un cambio en la forma de la imagen, que hasta ahora mantenía las teorías desde el punto de vista de lo masculino falocéntrico y castrador, porque “el mismo psicoanálisis está preso en ‘la asignación ideológica del discurso’, en las estructuras de representación, narración, visión y significado que intenta analizar, revelar o sacar a la luz” (De Lauretis, 1992: 260). Pues como dice la autora, “el patriarcado tiene una existencia concreta, en las relaciones sociales, y que funciona a través de las mismas estructuras discursivas y representativas que nos permiten reconocerlo, es el problema y la batalla de la teoría feminista”, lo cual es fundamental como herramienta metodológica en una investigación como la que aquí se propone.

En la misma orilla de la política deconstructiva antiesencialista se encuentra Judith Butler. La estudiosa centra su discurso en la materialidad del cuerpo, como espacio enunciativo de poder, desde el cual cambiar: “la performatividad debe entenderse, no como un ‘acto’ singular y deliberado, sino, antes bien, como la práctica reiterativa y referencial mediante la cual el discurso produce los efectos que nombra” (Butler, 2002: 18). En este ámbito, Butler cree que dicho poder se concibe desde “el carácter fijo del cuerpo, sus contornos, sus movimientos, será plenamente material,

pero la materialidad deberá reconcebirse como el efecto del poder, como el efecto más productivo del poder” (Butler, 2002: 19). La pensadora propone las siguientes cuestiones que estarán en juego en tal reformulación de la materialidad de los cuerpos: “(1) la reconsideración de la materia de los cuerpos como el efecto de una dinámica de poder; (2) la comprensión de la performatividad; (3) la construcción del ‘sexo’; (4) una reconcepción del proceso mediante el cual un sujeto asume, se apropia, adopta una norma corporal; y (5) una vinculación de este proceso de ‘asumir’ un sexo con la cuestión de la identificación y con los medios discursivos que emplea el imperativo heterosexual para permitir ciertas identificaciones sexuadas y excluir y repudiar otras” (Butler, 2002: 19).

La performatividad es la manera en que los cuerpos se replantean frente al desafío heterosexual que intenta deslegitimar la palabra del cuerpo sexual y diverso. En ese punto se encuentra con el pensamiento de la estudiosa Giulia Colaizzi, quien propone una construcción discursiva del cuerpo cyborguesco. Colaizzi ha realizado investigaciones sobre el papel de este nuevo cuerpo que lucha en la contemporaneidad. Una propuesta que surge “en un intento de definir una nueva tipología de sujeto en el momento en que asistimos a la disolución del cuerpo —es decir, del individuo— de la modernidad” (Colaizzi, 1996: 1). Siguiendo las propuestas de *A Cyborg Manifesto* (El Manifiesto *Cyborg*) de Donna Haraway, Colaizzi ve al *cyborg* como “una especie de Frankenstein tecnológico — ser des/figurado, ‘abyecto’, uno y otro a la vez— cuyo cuerpo, como el cuerpo grotesco descrito por Bajtín en su análisis del texto rabelaisiano, excede constantemente las fronteras entre cuerpo individual y mundo, el ‘yo’ y el ‘otro’” (Colaizzi, 1996: 2). La autora propone leerlo en el sentido de cuerpo grotesco, definido como “—un cuerpo que propongo definir como cyborguesco porque es nuestro grotesco, el del relato post-moderno, tecnológico—que nos recuerda que ‘la frontera entre ciencia ficción y realidad social es una ilusión óptica’” (Colaizzi, 1996: 3). Teniendo en cuenta el objeto de estudio de esta investigación, nos adherimos al pensamiento de Colaizzi sobre el *cyborg*/grotesco, teniendo en cuenta que “si el *cyborg* tiene que entenderse como un cuerpo grotesco reinscripto por la tecnología, es entonces — así como el cuerpo carnavalesco o el cuerpo grotesco de la cultura popular

en la crisis de valores que caracteriza el paso a la cultura renacentista— vehículo de crítica y posible agente de cambio social” (Colaizzi, 1996: 2).

Si el exceso de los cuerpos relaciona el discurso de Colaizzi con el de Severo Sarduy (en este caso es producto de una estética fuertemente neobarroca y caribeña), su visión posestructuralista nos permite leer su trabajo en relación con las teorías *queer* de Teresa de Lauretis y Judith Butler, cuya deuda con el cuerpo dócil de Foucault es evidente.

Con el filósofo francés se cierra el círculo, teniendo en cuenta que a partir de él, el antropólogo Alberto Cardin, citado al principio, toma en cuenta la diferencia entre *scienti* sexuales y *ars erotica*, delineada en la *Historia de la sexualidad*.

El posestructuralismo es por lo tanto el punto de conexión que une a varios teóricos aquí mencionados y que guía la mayoría de los análisis literarios y audiovisuales incluidos en el presente trabajo, así como ha tenido una influencia notable en las teorías fílmicas feministas y en las teorías sobre el cuerpo cyborguesco planteada por Giulia Colaizzi.

La estudiosa define las teorías fílmicas feministas como “el conjunto de prácticas y discursos críticos que podemos identificar como la teoría fílmica feminista se ha desarrollado en los últimos treinta años como parte de un proyecto general de crítica socio-cultural articulado alrededor de la necesidad de la desnaturalización de la imagen” (Colaizzi, 2007: 9) representan otro segmento importante del marco teórico, integrando y haciendo de contrapeso al enfoque antropológico.

Otro producto de la investigación de Colaizzi en el que se basa este trabajo fue el concepto de cuerpo cyborguesco, inspirado en los estudios de Dona Haraway. Un cuerpo que “constantemente excede sus propios límites; (...) un cuerpo dialógico, idéntico a sí mismo y otro a la vez, consecuente e inestable en el tiempo; un cuerpo estructurado, en y a través del lenguaje, como una articulación de discursos y diferencias” (Colaizzi, 2006: 152), tal cual como pasa en las prácticas transformistas.

El carácter “personal, posmoderno y (al mismo tiempo) colectivo, desmontado y vuelto a montar”, planteado por Haraway (Haraway, 1995: 280), nos refuerza cuando proponemos la hipótesis de que hay un cierto intercambio de intenciones e imaginarios que, a pesar de las diferencias, une las experiencias travesti/transformista/*drag queen*

en Colombia entre ellas y las pone en comunicación con las que se desarrollan en otros contextos, como en Ecuador o en España.

La construcción discursiva del cuerpo cyborguesco de Giulia Colaizzi, los estudios de género y la teoría fílmica feminista como marco teórico y metodológico se relacionan con la investigación en cultura audiovisual de Beatriz Herrero y Francisco A. Zurian, y los estudios sobre la categoría de género en la cultura audiovisual de María Isabel Menéndez Menéndez.

El campo de los estudios de género incluye desde hace poco tiempo el estudio de la cultura audiovisual, lo que ha permitido a los investigadores explorar y profundizar sobre el papel e inclusión de las mujeres y el colectivo LGBTQ+ en los contenidos que presentan el cine, la televisión, la radio, el vídeo y la publicidad, y por extensión aquellos contenidos afines como las artes, la literatura y el diseño. Francisco A. Zurian y Beatriz Herrero han publicado un balance de esta relación investigativa, que no hace mucho tiempo empieza a posicionarse en las universidades iberoamericanas. La finalidad de su estudio es “ofrecer una aproximación a una propuesta metodológica que facilite el trabajo interdisciplinar entre los estudios fílmicos y televisivos (y, más en general, los productos de la cultura audiovisual) y los de género, como es la teoría fílmica feminista” (Zurian y Herrero, 2014: 8-9), y esto con la intención de valorar las investigaciones que los estudios de género y las teorías fílmicas feministas han hecho, más allá de lo que pudieran haber logrado los estudios culturales.

Precisamente Zurian y Herrero han encontrado afinidades entre las teorías fílmicas feministas con los estudios culturales, ya que los estudios culturales “no obstante, no se trata de una nueva disciplina sino más bien de un campo en el que convergen diferentes disciplinas como el análisis textual, el psicoanálisis, la sociología o la antropología. Así, en este sentido, los estudios culturales formarían también parte del paradigma de las teorías de campo, una razón más que los aproxima a la teoría fílmica feminista” (Zurian y Herrero, 2014: 17). Muchas de las investigaciones enmarcadas en los estudios culturales, encuentran gracias a las teorías fílmicas feministas un marco metodológico que tiene un profundo compromiso sobre los resultados y su proyección en los medios audiovisuales y la estética. Por eso, a diferencia de lo que en el pasado se enfocaba en el sistema de la lengua, hoy se profundiza en la palabra, ya que “en la

teoría fílmica feminista, aunque asumen dicha interacción como parte fundamental del análisis de los filmes, los textos siguen siendo los objetos privilegiados de estudio” (Zurian y Herrero, 2014: 18). Zurian y Herrero promueven así la necesidad de conectar teoría con metodología, el texto audiovisual no es sólo una parte, es parte importante.

Las prácticas estudiadas en esta investigación tienen como trasfondo a los estudios culturales, pero sólo es posible comprenderlas a partir de la metodología de las teorías fílmicas feministas y en los estudios LGBTIQ+, porque como lo expresan Zurian y Herrero

esto se debe a que este campo teórico piensa la cultura como ‘lugar de conflicto y negociación entre las formaciones sociales dominadas por el poder y sujetas a tensiones derivadas de clases, géneros, razas y opciones sexuales’. En este sentido, y sobre todo al tratar de ‘abrir espacios para las voces marginadas y las comunidades estigmatizadas’, es en el que se relacionan con el marco teórico y metodológico utilizado por la Teoría Fílmica Feminista (Zurian y Herrero, 2014: 18).

Esta investigación se encuentra ligada al abordaje teórico y metodológico de las teorías fílmicas feministas y los estudios LGBTIQ+ ya que considera al texto audiovisual como contenedor de “muchas implicaciones en la representación y en la construcción de identidades... también implicaciones en cómo se construyen y cómo se entienden las identidades de género y las cuestiones de sexualidad, cultura, raza, clase, etc.” (Zurian y Herrero, 2014: 18-19), algo que lxs investigadorxs Zurian y Herrero consideran fundamental, sin olvidar que aunque esos factores socioculturales sean importantes, lo son más las potencialidades del texto audiovisual “porque todas estas cuestiones se entrelazan, son transversales, entretejen nuestra propia identidad. Pero que eso no nos impida ver la obra, que no nos impida la experiencia estética” (Zurian y Herrero, 2014: 18-19). En ese sentido, son también importantes de considerar las aportaciones realizadas por la estudiosa María Isabel Menéndez Menéndez, cuando se pregunta cómo utilizar la categoría género en los estudios de la cultura audiovisual.

Considera Menéndez Menéndez que dicha categoría es “esencialmente, la metodología que permite incorporar la epistemología feminista y los aportes críticos que, relacionados con el género, han sido elaborados desde diversas Ciencias Sociales... quiere decir que es tanto una categoría analítica como una perspectiva crítica” (Menéndez Menéndez, 2015: 87), con lo cual demuestra la necesidad de incorporar a las investigaciones que pretenden indagar a fondo desde una perspectiva

de género, fenómenos sociales y culturales diversos, dentro de la cultura audiovisual. No basta con incluir así manifiestamente la perspectiva de género “sino que un estudio solvente debe incorporar una serie de variables que permitan diagnosticar, interpretar e, inclusive, proponer fórmulas para superar la desigualdad y el sexismo, ya sea explícito o no” (Menéndez Menéndez, 2015: 87).

Tanto en la propuesta teórica-metodológica de Zurian y Herrero como en el planteamiento de la categoría de género de fondo en las investigaciones por parte de Menéndez Menéndez, en nuestra investigación sobre la representación audiovisual de las prácticas transformistas en el Carnaval de Barranquilla está relacionada la necesidad de profundizar las categorías que funcionan en el entramado de dicha representación, teniendo en cuenta el contexto social y cultural en el que se desarrollan.

En el contexto cultural del Carnaval de Barranquilla, existe un vínculo multidisciplinar a partir de la representación audiovisual y las prácticas transformistas propiamente dichas, que a pesar de todo ha sido invisible y de carácter marginal como se puede inferir a partir de los estudios de Catalina Ruiz-Navarro. En la composición de esta fiesta popular, el transformismo ha sido una práctica recurrente, que se encuentra en los disfraces, comparsas, comedias y hasta en la gastronomía, etc., como juego en el espacio festivo, que se circunscribe a un calendario (Ruiz-Navarro, 2011: 190). Una semana antes de los días oficiales del Carnaval, travestis, transformistas y *drag queens* se toman las calles de esta región de Colombia, con una respuesta multitudinaria del público, que acude a la cita tomando todos los escenarios, balcones, aceras, bocacalles, para verles desfilan en lo que ellos han denominado la Guacherna del Carnaval Gay (Muñoz, 2006, 86).

Las prácticas transformistas se han escenificado en los últimos años a través de este desfile nocturno, el cual se ha ido configurando a fuerza de negociaciones con los sectores políticos, que si bien les han permitido vincularse extraoficialmente al Carnaval (Olivares, 2006: 91), siguen calificándolos como sujetos sexuales, más no políticos, como se puede detectar en las declaraciones de parlamentarios o de directores de entes públicos que deben velar por los derechos de los ciudadanos. La utilización de términos como ‘sujetos excrementales’ en el caso del Senador Roberto Gerlein (El Colombiano, 2012: s.p.), o las comparaciones del término clóset para acudir a símiles

con la filiación política de grupos como las FARC –hoy desmovilizados- por parte del ex-procurador Alejandro Ordóñez (El Tiempo, 2014: s.p.) son algunos ejemplos (Sodré, 2001; Bustamante, 2008: 165-172).

Siguiendo el curso de la utilización de esa terminología, por parte de los políticos, como en el caso del parlamentario Roberto Gerlein, cuando enfatiza lo antinatural de lo homosexual, recuerda Judith Butler cuando afirma que “lo ‘abyecto’ nombra lo que ha sido expulsado del cuerpo, evacuado como excremento, literalmente convertido en ‘Otro’. Esto se efectúa como una expulsión de elementos ajenos, pero de hecho lo ajeno se establece a través de la expulsión (Butler, 2007: 261). Es evidente que para el parlamentario esa anormalidad obstruye el sentido ciudadano de sus representados, especialmente aquellos que han errado el camino natural. Pero como sigue diciendo Butler, “lo que conforma el límite del cuerpo nunca es puramente material, pero que la superficie, la piel, es significada dentro del sistema por tabúes y transgresiones previstos (...) los límites del cuerpo son los límites de lo socialmente hegemónico” (Butler, 2007: 258).

El Carnaval se convierte así en el espacio de la inversión tolerada. El cuerpo de la travesti, el transformista y la *drag queen* es una indumentaria sin costuras, que no distingue entre un adentro natural y un afuera antinatural, porque

lo interno y lo externo se confunden por los conductos excrementales en que lo interno efectivamente se hace externo, y esta función excretoria se convierte, por así decirlo, en el modelo por el cual se efectúan otras formas de diferenciación de identidades. En efecto, éste es el modo en que los Otros se convierten en mierda. Para que los mundos interno y externo sean completamente diferentes, toda la superficie del cuerpo tendría que conseguir una impermeabilidad imposible. Cerrar de esta forma sus superficies sería el límite inconsútil del sujeto; pero ese encierro no podría dejar de explotar precisamente por esa mugre excrementicia a la que teme (Butler, 2007: 262).

Las prácticas transformistas que se desarrollan en el Carnaval de Barranquilla no sólo escenifican la forma en que el género puede alterarse y actuar sin límites, es sin duda un acto performativo, porque “actos, gestos y deseos crean el efecto de un núcleo interno o sustancia, pero lo hacen en la superficie del cuerpo, mediante el juego de ausencias significantes que evocan, pero nunca revelan, el principio organizador de la identidad como una causa” (Butler, 2007: 266). Como sigue diciendo Butler, son performativos “en el sentido de que la esencia o la identidad que pretenden afirmar son

invenciones fabricadas y preservadas mediante signos corpóreos y otros medios discursivos” (Butler, 2007: 266).

Retomando los planteamientos de Ruiz-Navarro, una de las pocas autoras del Caribe que ha manejado el tema de los carnavales con perspectiva de género, esos actos performativos, mencionados por Butler, se producen a través de cuatro representaciones de lo femenino: 1) la Reina del carnaval; 2) la bailarina; 3) las viudas de Joselito y 4) la travesti, el transformista y/o la *drag queen*, “un modelo femenino al que recurren hombres, tanto homosexuales como heterosexuales, y todas las variantes (bisexuales, transgeneristas, etc.)” (Ruiz-Navarro, 2011: 191-192).

Se circunscribe así Ruiz-Navarro al discurso de Butler que expresa: “la ‘travestida’ trastoca completamente la división entre espacio psíquico interno y externo, y de hecho se burla del modelo que expresa el género, así como de la idea de una verdadera identidad de género” (Butler, 2007, 267).

Ha encontrado Ruiz-Navarro que en el caso de las personas travestis “el Carnaval es fuente de trabajo y cohesión para la comunidad homosexual y travesti, que se involucra en varios oficios, como el de coreógrafo/a, diseñador/a, maquillistas, bailarín/a, y otras actividades” (Ruiz-Navarro, 2011: 200), por lo cual cree que su influencia es decisiva en la estética del carnaval (Ruiz-Navarro, 2011: 200).

En ese sentido el escritor y poeta Severo Sarduy llegó a postular su teoría de la simulación, con el travesti y el transformismo como formas de expresión artísticas, al decir que la travesti “no copia; simula, pues no hay norma que invite y magnetice la transformación, que decida la metáfora: es más bien la inexistencia del ser mimado lo que constituye el espacio, la región o el soporte de esa simulación, de esa impostura concertada: aparecer que regula una pulsación goyesca: entre la risa y la muerte” (1982: 13). Porque para Sarduy la travesti hace “de su cuerpo el soporte de la obra, convertir la emanación del color, los aturdidores arabescos y los tintes incandescentes en un ornamento físico, en una ‘autoplástica’, aunque esas obras ‘indefinidamente repetidas, no pueden evitar una fría e inmutable perfección” (1982: 15).

Por eso Sarduy es inflexible al no reducir o minimizar la trascendencia de la creación artística del transformista porque “relacionar el trabajo corporal de los travestis a la simple manía cosmética, al afeminamiento o a la homosexualidad es simplemente

ingenuo: esas no son más que las fronteras aparentes de una metamorfosis sin límites, su pantalla 'natural'" (Sarduy, 1982: 62). Esa estética travesti/transformista/*drag queen*, en la idea de la marginación, tiene su génesis en la loca, que en Latinoamérica es revelada a través de la literatura y las artes en autores como José Donoso, Giuseppe Campuzano, Pedro Lemebel y Víctor Hugo Robles.

"Siempre tengo la sensación de que la gente que usa peluca tiene algo de esquizofrénica", parece expresar el escritor chileno José Donoso a través de un personaje de su obra *Taratuta. Naturaleza muerta con cachimba*, y sigue diciendo "que no sabe muy bien quién es, que no se asume, que está ocultando una parte de sí, o quiere transformarse en otra persona (Donoso, 1990: 32).

No es de extrañar que esta categoría se haya difundido ampliamente y que haya definido la necesidad de un tratamiento dentro de la psiquiatría y a la travesti como un paciente, o un sujeto peligroso o perverso que cuestiona instituciones sagradas, como la masculinidad y la familia. Para comprender la idea de la travesti como un personaje contaminado por la insania mental, es necesario sustentarlo como el mismo Donoso lo pensaba, a través de la obra que el cineasta mexicano Arturo Ripstein adaptó al cine y que le dio a la novela una fama sin par.

Donoso es el autor de la novela titulada *El lugar sin límites*, publicada en 1966, es la historia de un pueblo perdido de Chile llamado Estación El Olivo (Donoso, 2010). Allí en un burdel de poca monta vive la Manuela, un hombre que ocasionalmente actúa travestido y que la mayor parte del tiempo viste en forma masculina. El lugar es administrado por su hija la Japonesita, hija de aquella a quien el político dueño de casi todo el pueblo, Don Alejo, decidió dejarle la propiedad, y que es leyenda en el pueblo, la Japonesa. En ese círculo está presente la amenaza latente de un sujeto heterosexual llamado Pancho, que gusta de tener relaciones sexuales con otros hombres, o al menos los escarceos con la Manuela en el pasado, violentos siempre, clara evidencia de que se comporta como el prototipo de macho latino. En muchas ocasiones su cuñado llamado Octavio no sólo lo conmina a que se organice con su hermana, sino que además le exige que pague la deuda a su padre adoptivo, el mismo político Don Alejo, y que deje de ser 'poco hombre'.

Mark Millington ha estudiado la obra de Donoso, y en su abordaje plantea que en Pancho las señales de su machismo son evidentes “su violencia repetida y cobarde contra la Manuela es una señal de cómo trata de conseguir una posición social y de género, y no es casual que esta posición se exprese físicamente” (Millington, 2007: 303), como por ejemplo su camión, con el cual se siente fuerte, en un pueblo donde no se mueve ni una hoja. Confrontada una y otra vez por el orden patriarcal imperante, la loca sobrevive y se filtra en la cultura popular, desde donde paradójicamente marcha y se mantiene vigente, como se puede evidenciar en Campuzano.

Alguna vez el escritor Mario Bellatin expresó sobre el proyecto del artista peruano Giuseppe Campuzano, el Museo Travesti del Perú: “está signado por el horror” (Campuzano, 2013: 89). La respuesta de Campuzano fue contundente: “horror sí, en el sentido de que continúa significando. Grotesco como pulsión colectiva sin resolver. Esperpénticas sí, pero aquí y muy orondas” (Campuzano, 2013: 89). Pero la idea de Campuzano no pretendía otra cosa que afirmar políticamente al travestismo, no sólo como categoría política, sino especialmente estética. La trayectoria de Campuzano fue recobrar la memoria y el sentido de las prácticas transformistas. En un esquema que plantea del Museo Travesti del Perú, su propuesta discursiva sobre la estética travesti, expresa los siguientes puntos: “mover lo travesti del margen al centro de la discusión en un proyecto de museo (...) Hilvana una tradición que no insiste en las particularidades travestis sino en sus conexiones (...) Examina el pasado para plantear lo travesti aquí y ahora” (Campuzano, 2013: 84).

En una edición que reúne su pensamiento travesti, Campuzano dejó una serie de escritos que compilan entrevistas realizadas al artista, como en aquella donde evoca las fuentes de su creación y los autores con los cuales trabajaba. A la pregunta “¿cuáles son tus ideales?” (Campuzano, 2013: 235), Campuzano responde: “vampira, Foucault, Sarduy, Bette Davis, Elizabeth I, Susy Díaz y, por supuesto, cualquier chica Almodóvar” (Campuzano, 2013: 235).

Unos años antes concedió una entrevista a Daniel Link, del suplemento argentino Soy y confesó la influencia de la obra de Severo Sarduy, en la creación del Museo Travesti. La importancia de Severo Sarduy, reconoce Campuzano, fue decisiva: “en *De dónde son los cantantes* está la génesis de este libro, porque allí plantea que las

travestis son de Cuba” (Link, 2010). Reconocer esta influencia por parte de Campuzano, establece un hilo conductor de la propuesta del *cyborg* de Colaizzi, lo performativo de Butler y la simulación de Sarduy, que se adapta en el espacio latinoamericano, y surge de lo popular, como afirmación política como en el caso de Pedro Lemebel.

El artista y escritor chileno Pedro Lemebel promovió el habla marica como arma de guerra, en el contexto de un país afectado por una dictadura militar. Juan Pablo Sutherland piensa que “en Lemebel la marca hiper-identitaria o post-identitaria juega a intensificar aquel lugar precario y en fuga de la loca. En ese contexto encontramos a la loca multiplicada en poses de guerra, en estrategias de fuga y en la acción performativa de descargar la homofobia (Sutherland, 2009: 24).

Sutherland se refiere a *Loco afán, crónicas de sidario*, la obra del mariconaje guerrero, la que sirve a Lemebel para exorcizar la huella que el SIDA dejó a su generación, es manifiesto del habla marica, de la loca como afirmación, “menos folklore homosexual, más reclamo de género y denuncia política. Porque coliza, loca, tereso, marica, homosexual, transgenérico o travesti, son, en la nomenclatura gay, equivalentes, pues la intención es desafiar la «taxonomía» del orden pretendido por el registro civil” (Lanza Lobo, 2004: 107-108).

Lemebel pone de relieve ese habla, que diferencia, activando la potencia de la loca: “la foto no es buena, la toma es apresurada por el revoltijo de locas que rodean la mesa, casi todas nubladas por la pose rápida y el ‘loco afán’ por saltar al futuro. Pareciera una última cena de apóstoles colizas, donde lo único nítido es la pirámide de huesos en el centro de la mesa” (Lemebel, 1996: 15), es el habla también como expresión estética, en la forma como se mueve en el espacio del margen, el mismo de Víctor Hugo Robles.

Por los años de *Loco afán* surge el Che de los Gays, el nombre artístico con el cual se reconoce Robles, aquel *performer* político que ha planteado su expresión artística desde su propio cuerpo contra poderes muy conservadores o de la misma corriente suya de izquierda, que aparcaron a homosexuales y travestis de sus idearios políticos. En entrevista concedida a Juan TaUIL, del suplemento argentino Soy, el

problema sobre llamar la atención, con lo que suelen condenar al travestismo, responde:

¿qué les respondés a quienes dicen que sólo querés llamar la atención? —Que sí, que es lo que busco. El Che de los gays es llamativo, polémico, controversial, no busca llamar la atención por un gesto narciso y egocéntrico sino que busca entregar un mensaje de rebeldía social. Algunos también dicen que es pretencioso y vanidoso. Yo creo que es pretencioso y hay que serlo para querer ser el Che hoy en día. Llamar la atención no es fácil, es un trabajo, hay que usar el ingenio, alejarse del lugar común y ubicarse en un lugar insólito. La prensa muchas veces llamó “insólitas” a mis apariciones. Esa constante de lo insólito, ese desborde generó una trayectoria que es, además, persistente. (Robles, 2015: 302; Taül, 2012).

Mantuvo amistad con Lemebel, a quien entrevistó, y el devenir loca política completó esa bisagra de sentido de la afirmación política, performativa y emergente.

Por sus vínculos históricos y culturales con Latinoamérica y para contrastar una visión marco, es interesante repasar como se dieron las prácticas transformistas en España. El paso del período de la dictadura franquista a la Transición, por ejemplo, mantiene hasta cierto punto una afinidad con el travestismo latinoamericano. Las categorías expresadas por el estudioso Alberto Mira con respecto a sus distintas representaciones crean una tipología que sirve para fines políticos por parte del sistema, aunque a veces el sujeto transformista no lo haya visto en esa forma: “la loca, (la) travesti, el mariquita afeminado adquieren prominencia que producía cierta incomodidad entre los activistas tradicionales, con una concepción concreta de la lucha política basada en el marxismo. En toda su variedad, las imágenes de travestis proliferaron” (Mira, 2004: 434-435).

Mira observa que “los medios utilizan al travesti no para romper una lanza a favor del movimiento homófilo ni de los homosexuales, sino para dar fe de apertura de miras.” (Mira, 2004: 435). Y lo ve nítido con varios ejemplos de producciones audiovisuales como “*Vestida de azul* (Antonio Giménez-Rico, 1982), *Cambio de sexo* (Vicente Aranda, 1976) o *El transexual* (José Jara, 1977) construirán tramas melodramáticas y sensacionalistas en torno a (la) travesti” (Mira, 2004: 435). Esa visión de lo transformista evolucionará hacia la figura de la *drag queen*, que no reemplaza la búsqueda de la travesti, sino que pasará de un modelo pasado de la travesti, mientras surge una nueva figura, la *drag queen*: “hace gala de mayor ingenio que sus

predecesores, y su vestuario es aún más excesivo. Encuentra fácilmente un lugar mediático. La manipulación será ahora mutua” (Mira, 2004: 443).

Este trasfondo mediático y visual que revela Mira, está cargado de matices políticos, pero que con el cine desde la perspectiva de la representación en Pedro Almodóvar, encontrará un lugar apreciable en el llamado cine de La movida, y que para el caso del cineasta español, también graduará de una Carmen Maura en *La ley del deseo* (Pedro Almodóvar, 1987) al personaje interpretado por un ícono pop latino Miguel Bosé en *Tacones Lejanos* (Pedro Almodóvar, 1991) en pocos años, de los ochenta a los noventa, como lo ha investigado Francisco A. Zurian.

Un cine con la acuciosa mirada sobre los estereotipos, sobre los cuales crea categorías estéticas, puso de relieve el transformismo como forma de expresión de un pop tardío, pero que significó un despertar después la era de la censura que le significó a España, incluso al mismo Portugal, muchos años sin democracia. Almodóvar supo aplicar esas categorías que Zurian plantea de su primera etapa: “no todos los autores que se han acercado a la obra almodovariana han entendido que la ironía, lo grotesco, el esperpento, sea uno de sus factores dominantes. Tal vez porque en sus primeras obras la ironía quedaba eclipsada por una estética desmesurada para los usos a los que el público y crítica estaban acostumbrados en dicha época” (Zurian, 2005: 31).

Como quiera que su cine, al mencionar la trilogía de las películas *Todo sobre mi madre* (Pedro Almodóvar, 1999), *Hable con ella* (Pedro Almodóvar, 2002) y *La mala educación* (Pedro Almodóvar, 2004), consolidaron su más alto reconocimiento internacional, puso en escena ese habla popular de la España profunda y del Madrid que aunque no tuviera ya La movida, tiene aún interesantes dinámicas culturales y populares, no se puede dejar de mencionar la presencia del transformista, a través de una película como *Tacones Lejanos*, con la aparición de un Miguel Bosé, ícono musical de los ochentas y noventas, el enfant terrible, que de día es un juez bien puesto y en las noches es Becky, la *drag* que imita a Becky del Páramo, y que justo al comenzar la década, es fiel a “las claves del esperpento, la distorsión, el realismo, la tragicomedia, un cierto existencialismo y la perspectiva” (Zurian, 2005: 31).

De los planteamientos de la estética de Almodóvar a las imágenes norteamericanas y latinoamericanas, donde en forma similar la representación visual de

las prácticas transformistas se encuentra ligada hasta aproximadamente los años setenta, a un proceso de invisibilización, que funciona en la censura cinematográfica. En unas tres décadas, no sólo quienes manifestaron posturas políticas sino también aquellos que por lo general eran invisibles en los grupos sociales, adquirieron un espacio en esa representación, y eso se puede notar en casos como el del famoso capoeirista y travesti brasileño João Francisco dos Santos, conocido como Madame Sata (Bussinger, 2011: 91-107; González Cueto, 2007). Madame Sata, que el cineasta Karim Aïnouz llevó a la pantalla, es uno de los recursos para entender el transformismo como práctica artística devenida de lo popular

João, que más tarde se haría conocido por Madame Sata al ganar un concurso de fantasías para el carnaval de 1942 en el bloco *Caçadores de Veado* (*Cazadores de ciervos*), se convirtió en figura sobresaliente en Lapa y murió en Rio de Janeiro en 1985, a los 75 años de edad. La película retrata el deseo de João de aspirar a la vida artística y sus sueños de convertirse en alguien famoso y reconocido” (Bussinger, 2011: 98).¹³

Madame Sata es uno de los íconos populares del Brasil del siglo XX, un personaje que vive la marginalidad a cada segundo y en el que el cineasta Aïnouz reconoce la dura lucha por confrontarse como macho y como travesti, aquel que padece “la desigualdad social y la estigmatización producida por sociedades injustas, en este caso, la brasileña. La temática es la suma de todas las desviaciones de lo correcto, de lo normal, las que provocan la alienación de los sujetos, es la “desorientación” de los contextos urbanos modernos” (González Cueto, 2007). O como expresa la estudiosa antes citada Rebeca Bussinger, para la figura de Madame Sata “la admiración por las musas del cine y de las artes refleja el deseo de reconocimiento social que se da no sólo a partir del reconocimiento del éxito... sino también de rompimiento con la situación de marginalidad y prejuicio (Bussinger, 2011: 100)¹⁴.

Ligado intrínsecamente a los Carnavales brasileños, en especial el de Rio, Madame Sata “toma forma en medio de la nada, la figura de una madame que teje

¹³ Cita original en portugués: “João, que más tarde se tornaria conhecido por Madame Satã ao ganhar um concurso de fantasias para o carnaval de 1942 no bloco Caçadores de Veado, tornou-se figura marcante na Lapa e morreu no Rio de Janeiro em 1985, aos 75 anos de idade. O filme retrata o desejo de João à vida artística e seus sonhos de tornar-se famoso e reconhecido”. La traducción al español es mía.

¹⁴ Cita original en portugués: “a admiração por musas do cinema e das artes reflete o desejo de reconhecimento social que se dá não somente a partir do reconhecimento do sucesso... mas também de rompimento com a situação de marginalidade e preconceito”. La traducción al español es mía.

historias de amor imposibles, se llena del Oriente y grita reencarnación” (González Cueto, 2007). Como las historias de José Pérez Ocaña, que enlaza una imagen con otra a través de la representación audiovisual, en la persona del cineasta Ventura Pons, Aínouz logra transmitir el transformismo artístico y político vivido día con día, en contextos afines, conforman una faceta de las prácticas transformistas en una forma muy diferente a la que pudo vivir Charlotte Von Malhsdorf, immortalizada en las imágenes del cineasta alemán Rosa Von Praundheim (*Yo soy mi propia mujer*, Rosa Von Praundheim, 1992) . Esa perspectiva es la que enfoca la investigadora Ruiz-Navarro en su planteamiento sobre los estereotipos y roles de la travesti/transformista/*drag queen* en los carnavales caribeños. A partir del análisis de Butler sobre el documental *París en llamas* (Jennie Livingston, 1991) filmado en los ochentas, y la teoría de los estereotipos de Hollywood de Richard Dyer, se encuentra el desarrollo de una estética travesti/transformista/*drag queen* a través de las imágenes americanas.

Pensando en la distancia entre el análisis que hizo Judith Butler sobre el documental *París en llamas* (Jennie Livingston, 1991), un trabajo que se basa en los estudios de la antropóloga norteamericana Esther Newton en los años sesentas y setentas, y el de Ruiz-Navarro sobre el fenómeno de las viudas de Joselito Carnaval, una forma de transformismo, se establece un encuentro con los espectáculos de *voguing* que analiza el filme, y en el carnaval de Barranquilla éstas “son interpretadas tanto por hombres como por mujeres sin que, en el caso de estos, se los tilde de homosexuales ... se presta para la caricatura y la exageración, no representa un papel excluyente, y por eso, para algunos, se convierte en un espacio propicio para descansar por unas horas de la masculinidad” (Ruiz-Navarro, 2011: 199). Como en un caso y en otro, tal acción en el espacio público no podría ser considerada subversiva, es decir, con contenidos artísticos, en el caso del *voguing* de Chicago y Nueva York, como en la figura de la travesti/transformista/*drag queen* en los carnavales sin duda son acciones artísticas de una estética transformista, una estética travesti.

Para Butler el caso de películas realizadas con intención de entretener desde la perspectiva heterosexual y en absoluto querer subvertir, sólo correspondería con la realidad de los carnavales de Barranquilla en la medida en que sean interpretadas

desde la estética travesti: “es el travestismo presentado como gran entretenimiento heterosexual y, aunque estos filmes seguramente son importantes para ser leídos como textos culturales en los cuales se negocian la homofobia y el pánico homosexual, tengo mis reservas para llamarlos subversivos” (Butler, 2007: 185).

En el análisis de Butler sobre *París en llamas*, encontramos equivalencias con lo que sucede en Barranquilla, aunque con otros códigos: “no es una apropiación y luego una subversión. A veces son ambas cosas al mismo tiempo; a veces se trata de una ambivalencia atrapada en una tensión que no puede resolverse y a veces lo que se da es una apropiación fatalmente no subversiva” (Butler, 2002: 189).

Apoyándonos en la visión de Richard Dyer sobre los estereotipos, establecida en su investigación, tenemos en cuenta sus categorías para analizar la estética travesti/transformista/*drag queen* de Barranquilla: “la teoría sociológica sugiere cuatro formas diferentes aunque interrelacionadas, de organizar esta información: el rol, el individuo, el tipo y la pertenencia grupal” (Dyer, 1986: 71). Siguiendo a Dyer, y concordando con Butler en su análisis de *París en llamas*, la diversidad de posturas desde donde se subvierte o no el género, como en el caso del transformismo debería tener en cuenta que

una de las implicaciones de este desmenuzamiento es la de que no existe modo de captar significativamente a la gente, de construir personajes, que esté de alguno modo dado, que sea enteramente correcto o natural. Rol, individuo, tipo y pertenencia grupal se relacionan con modos distintos, más amplios, y políticamente connotados, de entender el mundo –el primero con una visión reificada de las estructuras sociales, concebidas como cosas que existen independientemente de la praxis humana, el segundo y el tercero con explicaciones del mundo fundadas en disposiciones personales y psicologías individuales, y el cuarto con una comprensión de la historia basada en la lucha de clases (si bien amplió aquí el contenido tradicional del concepto de clase, para incluir en él además la raza, el sexo y las peculiaridades sexuales) (Dyer, 1986: 72).

Dyer, que ha estudiado en profundidad el fenómeno de las estrellas de Hollywood, y la forma como sucede su representación piensa que los mencionados estereotipos “constituyen caracterizaciones simples, vívidas, reconocibles, fácilmente captables y ampliamente aceptadas, en las que unos pocos rasgos aparecen situados en primer plano, manteniéndose los cambios o “desarrollos” en su nivel mínimo...” (Dyer, 1986: 72-73), más allá de lo que pudiera creerse. Dyer distingue cuatro tipos en la relación público/estrellas, de donde puede originarse el deseo de los travestis,

transformistas y *drag queens* de tenerles como base de su representación: por afinidad emocional, autoidentificación, imitación y proyección (Dyer, 2001: 34). El análisis podría demostrar una estética transformista en los carnavales que se sustentaría en el fenómeno de la estrella en lo cinematográfico o lo musical, caso Madonna.

1.4. Hipótesis y objetivos

Las siguientes son las principales hipótesis que sustentan la investigación, y a continuación se plantean los objetivos que se pretenden conseguir a través de las mismas.

Hipótesis principal

Basándonos en la clasificación de la homosexualidad ligada al travestismo de Alberto Cardín y la teoría del espacio carnavalesco de Roberto DaMatta, la teoría de la simulación del escritor Severo Sarduy y la propuesta artística del Museo Travesti de Giuseppe Campuzano, podemos plantear que existe una cartografía de las prácticas corporales transformistas que conforman unos cánones estéticos sustentados en las artes, la literatura y el audiovisual como materialidad de lo diverso.

La antropología y la etnología, que han contribuido con los estudios culturales, y por ende con las teorías fílmicas feministas y los estudios LGBTIQ+, permitieron recoger la conducta sexual de las culturas humanas no occidentales, con lo cual fue posible conocer la diversidad de los códigos del comportamiento de los llamados por Alberto Cardín, pueblos exóticos, dándose a la tarea de recopilar y organizar el archivo del travestismo y advirtiendo la multiplicidad corporal para quienes tal conducta permanece indefinida. En esa perspectiva, Cardín ofrece un gabinete de historia natural de la costumbre humana de vestir las ropas del género opuesto, que sostenido por diversos rituales y tradiciones, enlaza con la realidad de los grupos de danzantes del carnaval de Barranquilla, que desde la fundación de estos grupos a finales del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX, sólo aceptaban hombres travestidos, en lugar de mujeres.

Ese despliegue corporal se produce en un espacio público en el tiempo carnavalesco, un punto de vista que Roberto DaMatta ha encontrado en sus investigaciones y que le ha supuesto problemas metodológicos, pues el cuerpo en la calle propone herramientas de estudio acordes con un tiempo que sucede en instantáneas. Imágenes que DaMatta ha observado en el espacio casa-calle y calle-casa, direccionalidad necesaria debido a los recorridos y situaciones. En el Carnaval brasileño o en el carnaval colombiano, se ponen en marcha una serie de categorías para la puesta en escena del cuerpo, que tiene el espacio cultural y polivalente, como lugar de enunciación visual. No obstante “el carnaval es, pues, una fiesta popular, un festival del pueblo, marcado por una orientación universal, cósmica y que pone énfasis, sobre todo, en categorías más abarcadoras, como la vida en oposición a la muerte, la alegría en oposición a la tristeza, los ricos en oposición a los pobres...” (DaMatta, 2002: 79), que también da cabida al travestismo, y no como equívoco, sino como expresión artística y visual. Del maquillaje ritual al maquillaje corporal, las contribuciones de ambos antropólogos enlazan con la teoría de la simulación de Severo Sarduy.

Sarduy ha establecido su propuesta de la simulación desde los recursos de la historia natural, en los que se encuentra con la clasificación de Cardín: “el animal-travestí no busca una apariencia amable para atraer (ni una apariencia desagradable para disuadir), sino una incorporación de la fijeza para desaparecer” (Sarduy, 1982: 16), por medio de la cual encuentra una explicación para el comportamiento mimético travesti. Lo equipara al insecto vistoso que ha sido siempre un entramado de significados para la ciencia y el psicoanálisis, la mariposa. En su punto de encuentro con lo natural, sin embargo, no desestima el valor de la acción performativa de la travesti: “si se tiene en cuenta que el mimetismo animal es inútil y no representa más que un deseo irrefrenable de gasto... tendremos que aceptar... que el travesti confirma sólo ‘que existe en el mundo vivo una ley de desfasamiento puro’... y que no puede reducirse a ninguna necesidad biológica derivada de la competencia entre las especies o de la selección natural” (Sarduy, 1982: 16). En ese punto, en ese desfasamiento tiene lugar la estética travesti que se pone en escena en el Museo Travesti de Giuseppe Campuzano.

Las estéticas que encuentra Campuzano, desde el legado colonial que se cruzó con la cultura popular, ese barroco andino que estableció intercambios con el barroco hispánico, supo poner las bases de una estética travesti latinoamericana, que se manifiesta en tres personajes/conceptos travestis:

prohibidas que invitan al museo portando carteles como mandamientos que las prohíben y definen (indígena andrógino 'no confundiré mi cuerpo', tapada limeña 'no ocultaré mi cuerpo', danzante vernácula 'no exageraré mi cuerpo' y trabajadora sexual 'no dispondré de mi cuerpo'); emplumadas ¿qué tienen en común Manco Cápac, San Miguel y una vedette travesti? La historia del Perú a través de la pluma y sus significados; mestizas, el aporte cultural de las razas y sus travestismos como generadores de un travestismo mayor: el Perú (moras tapadas, chinas diabras, negras pregoneras, blancas hipertéticas); terapeutas, cuatro oficios travestis injertados al espacio artístico (trabajadora sexual, costurera, curandera y peluquera); sagradas, durante la fiesta patronal donde la travesti contemporánea reencuentra sus raíces míticas, mientras la Virgen María recobra sus sentidos prehispánicos y sus antepasados andróginos (Pachakamaq y Viracocha) (Campuzano, 2013: 73).

Siguiendo la línea propuesta por estos autores que han sido las guías principales para el planteamiento de una cartografía transformista latinoamericana, se proponen las siguientes hipótesis secundarias, que van en dos sentidos: uno, el cuerpo cyborguesco y la performatividad travesti, y dos, las narrativas secundarias y el archivo como espacio donde confluyen fuentes y documentos inconexos aparentemente.

Hipótesis secundaria 1

El cuerpo cyborguesco propuesto por Giulia Colaizzi, se encarna en los artistas travestis, transformistas y drag queens junto a una performatividad de género¹⁵, en el sentido de Judith Butler, que se expresa por medio de una construcción artística identitaria femenina o que oscila en varios ejes femeninos y masculinos que repiten ciertos códigos y modelos culturales binarios inspirados mayormente en la cultura pop.

¹⁵ Se propone aquí el concepto de performatividad de género de Judith Butler entendiendo que el género se performatiza en el sentido de los efectos que se producen al actuar, caminar y hablar, por ejemplo, como la forma en que el cuerpo, sea biológicamente de hombre o de mujer, reacciona frente a la idea tradicional que se tiene del género porque "nadie es un género realmente para empezar", como lo aseguró sucintamente la pensadora en el audiovisual *What does it mean that gender is performative?* (¿Qué quiere decir que el género es performativo?) (Judith Butler, 2011).

La idea de lo cyborguesco (cyborg+grotesco) que ha propuesto Colaizzi, está conectada con el concepto de lo carnavalesco, que no es inversión, sino acción política. El carnaval como espacio de esta acción, no se reduce a los supuestos de liberación y caos, sino más allá como lo ve Colaizzi a través del “sujeto múltiple, político y teórico de la post-modernidad, y del feminismo en tanto teoría crítica del/en el proyecto post-moderno, un sujeto que, en su socavamiento de la ‘política de identidad’ de la modernidad, expone lo que Judith Butler llama ‘la cesura entre lo fantasmático y lo real’” (Colaizzi, 1996: 6), y desde esa dialogicidad el cuerpo cyborguesco se performativiza, construyendo y reelaborando otras miradas, construyendo un cuerpo “híbrido basado sobre la no-identidad de su cuerpo, la parcialidad de partes y funciones; es un cuerpo que nunca se cierra en una totalidad y que... representa el sujeto ausplicable de la post-modernidad” (Colaizzi, 1996: 2).

Hipótesis secundaria 2

Teniendo en cuenta las narrativas secundarias que propone Anna Maria Guasch, las teorías de archivo y memoria visual de George Didi-Huberman, Jacques Derrida y Suely Rolnik, y del archivo queer de Mathias Danholt, Ann Cvetkovich Judith Halberstam, José Esteban Muñoz y Barbara Mc Bane, se puede afirmar que fuentes y documentos heterogéneos de la cultura popular, ancestral y mestiza se relacionan desde las prácticas transformistas en el contexto cultural aquí estudiado.

La crítica e historiadora de arte Anna Maria Guasch ha propuesto las narrativas secundarias en vez de las narrativas exhaustivas cuando explica que “el archivo, no obstante, carece de memoria narrativa o, en otras palabras, el concepto de memoria al que nos referimos tiene poco que ver con el hecho de ‘contar historias’, con las síntesis totalizadoras... propias de la modernidad” (Guasch, 2011: 165) porque sigue diciendo Guasch que las narrativas secundarias “adquieren coherencia a través de sus elementos discontinuos y de un pensamiento a la vez deconstructivo y semiótico” (Guasch, 2011: 165).

En ese sentido, el concepto de imagen que arde de George Didi-Huberman o de arder pasión de Jacques Derrida, referido a sus reflexiones sobre el archivo y la

memoria, desde la teoría del psicoanálisis de Sigmund Freud o desde la arqueología del saber de Michel Foucault, pasa por entender fuentes y documentos como fuera operadores del cuerpo travesti, que refuerzan la representación audiovisual, como espacio de creación, pero también como lugar de la marginación, desde el cual se enuncia la dolorosa existencia, pensando en los aportes de Mathias Danholt, Ann Cvetkovich, Jack Halberstam, José Esteban Muñoz y Barbara Mc Bane, como estudiosos del archivo *queer*, no convencional ni de fácil catalogación. En el ámbito latinoamericano, la propuesta de la estudiosa Diana Taylor (Taylor, 2015) sobre la memoria performática, centra su atención en la forma en que el cuerpo crea el archivo, a partir de la cultura ancestral, popular y mestiza.

Objetivos

Los objetivos generales de esta investigación, derivados de las hipótesis antes planteadas, servirán de guía para la investigación, teniendo en cuenta que los generales serán de utilidad como marco de los alcances del espectro de la misma.

El primer objetivo general es profundizar el debate sobre la forma como la representación audiovisual de las prácticas travestis, transformistas y *drag queens*, es permitida o es marginada en los carnavales de Barranquilla, Baranoa, Santo Tomás y Puerto Colombia, porque la forma en que se han desarrollado las prácticas travestis/transformistas/*drag* ha sido en un contexto cultural y social difícil, enmarcado por la violencia política y el machismo, así también pronunciamientos morales, que mantienen a sus actores relegados a la idea de que todos ejercen la prostitución (la mayoría de los estudios están enfocados a este aspecto), o no son considerados sujetos políticos con plenos derechos, incluso las conquistas recientes parecen estar en entredicho ante los cambios políticos.

Como segundo objetivo general se busca explorar las diferentes versiones y categorías que han construido los actores travestis y transformistas en su propio devenir, teniendo en cuenta que el carnaval mismo ha elaborado unas versiones y categorías que se manejan para difundirlo o para legitimarlo, no es menos cierto que las travestis y transformistas han tenido que recurrir a nuevas narrativas que les hagan

justicia y que los visibilicen, desde la representación audiovisual por ejemplo, difundida a través de las redes sociales.

Por eso, como tercer objetivo general, la investigación apunta a estudiar cómo opera la visibilización y legitimación de los actores transformistas, vinculados a los carnavales frente a fuerzas políticas, sociales y culturales, es decir, revisar a fondo las formas como los transformistas logran su visibilización, a través de la propuesta de la Guacherna Gay, los reinados travestis o su influencia en los reinados de mujeres heterosexuales.

A nivel específico la investigación se propuso los siguientes objetivos:

Como primer objetivo específico recopilar y reunir el repertorio bibliográfico de las prácticas travestis, transformistas y *drag queens* de los estudios realizados en Colombia, incluyendo aquellos que les influenciaron y permitieron su desarrollo como también los que contienen un enfoque de género y los relacionados con los colectivos LGBTIQ+, en libros, capítulos de libro y revistas (impresos o digitales) que se encuentran en bibliotecas y repositorios digitales del país.

El segundo objetivo específico es recopilar y analizar material audiovisual (documentales, videoartes, programas de reportaje y registros no profesionales) y entrevistas a actores, organizadores y promotores del transformismo en los carnavales de Barranquilla, Baranoa, Santo Tomás y Puerto Colombia, para establecer lecturas y miradas, en diversas maneras en que la representación se ha desarrollado, desde los documentos audiovisuales como los del género documental a los experimentales, incluyendo aquellos materiales del tipo de reportajes y registros no profesionales.

Un tercer objetivo específico es investigar cuáles son las prácticas y las categorías transformistas en los carnavales ya mencionados, teniendo en cuenta que para estudiar en profundidad el fenómeno sociocultural del transformismo, se requiere incluir aquellos transformismos como los heterosexuales, que comparten espacio en las fiestas populares, y que permiten tener unas pautas para comprender como se producen o no estas probables interacciones.

El cuatro objetivo específico es valorar las memorias individuales y colectivas del transformismo en los carnavales recogidas por medio de entrevistas realizadas, que permitirán conocer los testimonios de los actores, artistas, gestores e impulsores de las prácticas transformistas, en los que puede reconstruirse a través de esta herramienta, un panorama de las mismas, así como reconstruir memoria.

Finalmente, un quinto y último objetivo específico, es aportar una contribución a un futuro centro de documentación que reúna los archivos audiovisuales de fotógrafos, documentalistas y cineastas que durante décadas han conformado una memoria de la mirada sobre el cuerpo en el carnaval, a partir de esta investigación, especialmente el cuerpo transformista.

Capítulo 2.- Memoria, representación audiovisual y carnaval

Dentro de los planteamientos que esta investigación aborda sobre las prácticas travestis, transformistas y *drag queen*, se encuentran tres campos, los cuales a partir de su relación entre sí, se analiza la problemática de estudio: la memoria social, la representación audiovisual y el carnaval, el último como compendio interdisciplinar de las ciencias sociales y la estética. Estos permiten apreciar elementos que componen dichas prácticas y a través de los cuales se puede explicar la relevancia que poseen. Con vínculos comunes, el desarrollo de las imágenes permitió la visibilidad de los grupos sociales antes marginados, pero fue mediante los archivos que se empoderaron colectivos como los LGBTQ+, y las expresiones artísticas de miembros de esa comunidad tuvieron como espacio de libertad a los carnavales.

En el campo de la memoria, se han revisado las reflexiones filosóficas de Paul Ricoeur y Michel Foucault, y los estudios sobre la memoria social realizados por James Fentress y Chris Wickham. Sobre la corriente referida al archivo y la pasión por conservar, a Jacques Derrida y Suely Rolnik, y el archivo queer desde los postulados de Mathias Danbolt, Judith Halberstam, Barbara Mc Bane, Ann Cvetkovich y José Esteban Muñoz, novedoso en cuanto a los logros obtenidos con los ejemplos que se mencionan al respecto.

Sobre los estudios de la representación audiovisual se referencian las indagaciones que hace de la imagen con un enfoque que trasciende los estudios iconográficos George Didi-Huberman, los estudios de antropología visual de Hans Belting, las contribuciones sobre la visualidad de Gonzalo Abril, la visualidad decolonial de Rian Lozano y Eduardo Kingman, y los estudios de género y la representación audiovisual de María Isabel Menéndez Menéndez.

Se revisa, al final, el campo carnavalesco, partiendo de su evolución y deconstrucción con autores como Paolo Vignolo y Jacques Heers, y tratando de explorar las afinidades culturales entre unos y otros se presenta un panorama de los carnavales de la península Ibérica y el Mediterráneo, Latinoamérica y el Caribe. En la misma línea de las investigaciones sobre el fenómeno carnavalesco, se revisa su relación con la representación audiovisual, con cuatro casos de estudio, como son la

fotografía y el carnaval cubano, el cinema y carnaval brasileño, el carnaval performance al sur de Colombia y la movida madrileña y su repertorio estético, para concluir con el caso de los carnavales de Barranquilla.

2.1. Memoria: nociones generales y memoria social

Después que los movimientos por los derechos civiles de la comunidad LGBTIQ+ emprendieran sus luchas en Europa Occidental y en Norteamérica, no hace mucho, varios proyectos de memoria se han establecido asociados a instituciones académicas, archivos o museos de carácter público o privados en países como Estados Unidos, España, Dinamarca, Reino Unido, entre otros, con la intención de recopilar los documentos de archivo generados, lo que permite la visibilización de los mismos. Cabe preguntarse por la significación política de la noción de memoria y archivo que han servido para las acciones de recopilación y valoración: ¿cómo se recopila o valora la memoria cuando está ligada a procesos de violación de derechos humanos o vulneración de miembros de una comunidad en razón de su orientación sexual? ¿en efecto corresponde la noción institucional y tradicional de archivo con la realidad contemporánea de los movimientos de derechos humanos?

Desde la perspectiva de pensadores como Paul Ricoeur, la memoria es el producto de la relación entre imagen y recuerdo: “la representación presente de una cosa ausente; (...) la problemática de la imaginación envuelve y comprende la de la memoria (...) aboga por la inclusión de la problemática de la imagen en la del recuerdo” (Ricoeur, 2004: 23). La memoria es un proceso enriquecido por una serie de acciones que la promueven y legitiman: “esta exigencia específica de verdad está implicada en el objetivo de la ‘cosa’ pasada, del qué anteriormente visto, oído, experimentado, aprendido. Esa exigencia de verdad especifica la memoria como magnitud cognitiva (...) en el momento del reconocimiento (...) sentimos y sabemos que algo sucedió” (Ricoeur, 2004: 79).

Ricoeur expone la presencia de dos enfoques, basados en el modelo griego, y normalmente se cree que la memoria sólo es producto de un conocimiento, y en su base un componente definitivo es la práctica. Por eso, aclara que “hay que añadirle un

enfoque pragmático: (...) acordarse es no sólo acoger, recibir una imagen del pasado; es también buscarla, ‘hacer’ algo. El verbo ‘recordar’ duplica al sustantivo ‘recuerdo’. El verbo designa el hecho de que la memoria es ‘ejercida’ ”(Ricouer, 2004: 81).

El sentido de esa acción querría decir que la memoria es un hacer, que reivindica motivaciones sobre las luchas sociales y la exigencia de la visibilidad. En suma, son procesos de la denominada memoria social, por ejemplo, como lo observan James Fentress y Chris Wickham, la cual “está ligada a la pertenencia a grupos sociales de un tipo u otro” (Fentress y Wickham, 2003: 13). Pensar en el sentido de comunidad a través del cual las personas que sienten tener una vinculación a cualquiera de las identidades LGBTIQ+, es tener muy presente la importancia de la memoria social como espectro desde el cual se establecen las evidencias y testimonios de las luchas que han llevado adelante los miembros de dicha comunidad. Entonces, ¿cómo definir el recuerdo social? ¿Puede considerarse el recuerdo construido y legitimado por una comunidad, como fundamental para mirarse y pensarse. Desde la óptica de Fentress y Wickham:

a menudo recordamos información como algo separado de nosotros; en estos casos, la verdad de la información no tiene nada que ver con la forma y la situación del contenedor que la guarda. Yo descubro, por ejemplo, un hecho interesante que deseo conservar. ¿Qué hago con él? Puedo escribirlo, meterlo en el ordenador o mandarlo por fax a alguien al otro lado del globo. De forma alternativa, también puedo decidir recordarlo nada más. En la medida en que la información sigue siendo idéntica, ¿por qué debe importar su ubicación o forma? ¿Por qué deberíamos imaginar que la información de nuestras memorias es diferente en algún aspecto de la que hay dentro de los ordenadores? (Fentress y Wickham, 2003: 22)

Esto querría decir que las comunidades, en este caso, LGBTIQ+, mantienen, desde la perspectiva de los autores citados, una visión subjetiva sobre su memoria, al decir que reconocen dos segmentos, el objetivo y el subjetivo: “hay una parte subjetiva, que incluye información y sentimientos que son parte integral de nosotros y que, por lo tanto, solo pueden estar bien localizados en nuestro interior” (Fentress y Wickham, 2003: 23). Reconocen que “es más activa; experimenta y hace volver a la conciencia” (Fentress y Wickham, 2003: 23). Pero, desde que espacio o lugar se construye esa acción, que aquí conecta desde lo subjetivo.

2.2. El enunciado, el discurso, el archivo

Cuando nos referimos a la memoria, naturalmente existe una asociación con el pasado, con los recuerdos y con los archivos. Se piensa en folios y folios, en documentos que se guardan y en una autoridad que emite una legitimidad para establecer que se conserva y que se considera como referente histórico. Pueden tomarse como ejemplos acciones llevadas a cabo por regímenes políticos, que una vez ascendieron al poder, por vías legítimas o no, su primer acto fue acudir a los símbolos y a la memoria, desmantelando un pasado y refundando otro. Es muy importante en esa medida el lugar desde el cual se pronuncia, se expresa, se piensa, se legitima una comunidad. Para Michel Foucault:

se llamará enunciado la modalidad de existencia propia de este conjunto de signos: modalidad que le permite ser algo más que una serie de trazos, algo más que una sucesión de marcas sobre una sustancia, algo más que un objeto cualquiera fabricado por un ser humano; modalidad que le permite estar en relación con un dominio de objetos, prescribir una posición definida a todo sujeto posible, estar situado entre otras actuaciones verbales, estar dotado en fin de una materialidad repetible (Foucault, 2002: 180).

La acción en sí de la memoria, del hacer, del expresar y enunciar desde el lugar “es una función de existencia que pertenece en propiedad a los signos y a partir de la cual se puede decidir, a continuación, por el análisis o la intuición, si ‘casan’ o no, según que reglas se suceden o se yuxtaponen, de qué son signo, y qué especie de acto se encuentra efectuado por su formulación (oral o escrita)” (Foucault, 2002: 145). Relacionado con el enunciado está el discurso o acto discursivo, que Foucault considera un “conjunto de los enunciados que dependen de un mismo sistema de formación, y así podré hablar del discurso clínico, del discurso económico, del discurso de la historia natural, del discurso psiquiátrico” (Foucault, 2002: 181).

En relación con el enunciado y el discurso está el archivo. Las palabras, las imágenes y los hechos no son vistos como material de recopilación que se guarda como sería la acepción del término que corresponde con instituciones que salvaguardan documentos u objetos. Foucault ve el archivo como “lo que hace que todas esas cosas dichas no se amontonen indefinidamente en una multitud amorfa, ni se inscriban tampoco en una linealidad sin ruptura, y no desaparezcan al azar sólo de

accidentes externos; sino que se agrupen en figuras distintas, se compongan las unas con las otras según relaciones múltiples, se mantengan o se esfumen según regularidades específicas” (Foucault, 2002: 220).

Trasluciendo, como a través de un caleidoscopio, Foucault concede a la noción de archivo que re-significa un papel que justificaría las acciones discursivas y performativas de la comunidad LGBTIQ+ al realizar sus justas reclamaciones por sus libertades y derechos: “el de una práctica que hace surgir una multiplicidad de enunciados como otros tantos acontecimientos regulares, como otras cosas ofrecidas al tratamiento o la manipulación. Es el sistema general de la formación y de la transformación de los enunciados” (Foucault, 2002: 221).

Las performatividades LGBTIQ+, inscritas en el cuerpo, podría decirse estarían también inscritas en el concepto antes revisado de archivo como conjunto de enunciaciones, porque “una enunciación puede ser recommenzada o re-evocada, mientras que una forma (lingüística o lógica) puede ser reactualizada, el enunciado tiene la propiedad de poder ser repetido, pero siempre en condiciones estrictas” (Foucault, 2002: 176).

2.2.1. El mal de archivo, la pulsión, la pasión

Pensando en esa línea que activa Foucault, pero en el sentido de la carga metonímica del archivo, Jacques Derrida plantea que el problema no es el adentro: “no hay archivo sin un lugar de consignación, sin una técnica de repetición y sin una cierta exterioridad. Ningún archivo sin afuera” (Derrida, 1997: 19). Sigue profundizando en el sentido de lo corporal, a partir de la analogía que hace de los dos caminos del archivo al revisar los documentos del psicoanálisis en el Museo de Freud, uno en el sentido de lo guardado, lo que se consigna, lo que se pone bajo custodia de, y aquel sentido del cuerpo, desde la idea de la circuncisión, en el ámbito de la herencia dejada por sus padres. Por tanto,

así la escritura, la huella, la inscripción, sobre un soporte exterior o sobre el cuerpo llamado propio como por ejemplo, y éste no es para mí un ejemplo cualquiera, ese archivo singular e inmemorial que se llama la circuncisión y que, por el hecho de no dejarnos ya nunca, no por ello resulta menos sobrevenido y exterior, exterior en pleno cuerpo propio nuestro (Derrida, 1997: 34).

Unas páginas antes, Derrida ya establece la lectura del archivo como algo que conlleva en sí una potencia, una acción violenta, que tiene reverberaciones en el cuerpo “bajo la forma de una pulsión de destrucción, la propia pulsión de conservación, que podríamos asimismo denominar la pulsión de archivo. (...) Esto es lo que llamábamos hace poco (...) el mal de archivo. Ciertamente no habría deseo de archivo sin la finitud radical, sin la posibilidad de un olvido que no se limita a la represión” (Derrida, 1997: 27).

En efecto, siguiendo su reflexión, esa pulsión no es una mirada pasada, no es en absoluto una visión hacia atrás, sino en dirección frontal a lo que vendrá. He ahí que es violento, he ahí que es fuerte, he ahí que vincula corporalmente, y prepara para lo que está en el siguiente paso, es “una cuestión de porvenir, la cuestión del porvenir mismo, la cuestión de una respuesta, de una promesa y de una responsabilidad para mañana” (Derrida, 1997: 44). Pensemos entonces que llevó a que sucediera esta pulsión del presente por inventariar, por archivar, por consignar.

2.2.2. El archivo, el furor, la macropolítica, la micropolítica

Junto a la entidad Museo -que pasó de ser el gabinete de curiosidades del siglo XVII y XVIII, a la entidad constituida para reforzar los nacionalismos durante buena parte del siglo XIX y XX, en los nuevos estados que dejaron los legados coloniales- (Anderson, 1993: 249-259) se erigió el archivo como espacio para contrarrestar el olvido. Ambas instituciones moldearon la figura del curador, que fue transformándose no sólo en albacea del recuerdo, sino en prominente juez de tendencias y riguroso crítico de creaciones.

En poco tiempo fue diseñándose un sistema de producción del arte, que curiosamente se instaló en aquellos territorios excluidos de los centros de ebullición de las prácticas artísticas, como París, Londres o Nueva York, como una forma de garantizar la supervivencia de ese sistema, que excluía sino estaba dentro de los parámetros establecidos. Suely Rolnik, en concordancia con Derrida, encuentra una pulsión por inventariar, asociada al desarrollo de este proceso, el cual está “signado por

una guerra de fuerzas por la definición de la geopolítica del arte, que a su vez se ubica en el contexto de una guerra más amplia en torno de la definición de una cartografía cultural de la sociedad globalizada” (Rolnik, 2010: 120).

Para Rolnik el furor conlleva a la necesidad de admitir una serie de creaciones que se inscriban dentro de la idea de un capitalismo cultural, ya no sólo económico, que sirve para desligar las memorias de los cuerpos, depurando lo que no encaja en el sistema de producción: “un variado espectro que va desde las iniciativas que pretenden activar su potencia poético-política hasta aquellas impulsadas por el deseo de ver tal potencia desaparecida definitiva e irreversiblemente de la memoria de nuestros cuerpos” (Rolnik, 2010: 121).

Una tensión que Rolnik reconoce como intersección entre la macropolítica y la micropolítica. La macropolítica “consiste en insertarse en las tensiones producidas entre los polos de una distribución desigual establecida por la cartografía dominante en un contexto social dado (conflictos de clase, de raza, de religión, de etnia, de género, etc.)” (Rolnik, 2010: 124), mientras la micropolítica está más enfocada a “la realidad sensible en permanente cambio, que es producto de la presencia viva de la alteridad como incesante campo de fuerzas afectando nuestros cuerpos” (Rolnik, 2010: 124).

Aunque la macropolítica y la micropolítica no son consideradas por la autora como opuestos, “cabe señalar que macro y micropolítica comparten un mismo punto de partida: la urgencia de enfrentar las tensiones de la vida humana en los puntos donde su dinámica se encuentra interrumpida o de mínima flaquea” (Rolnik, 2010: 124), da cuenta de la potencia que esta última contiene alrededor de los creadores, que a la vez que han actuado desde lo poético, hoy también lo hacen desde lo político: “crisis de la subjetividad que nos fuerzan a crear para dar vía libre a la expresividad a la realidad sensible, expandir la percepción y retrasar nuestros contornos. La acción micropolítica se inscribe en el plano performativo, no solamente artístico (visual, musical, literario, etc.), sino también en el conceptual y el existencial” (Rolnik, 2010: 124).

En este punto, el planteamiento de Rolnik se encuentra con el de Derrida, en esa pulsión por archivar, en ese mal-de. Derrida expresa que “lo turbio del archivo se debe a un mal de archivo. Nos puede el (mal de) archivo. (...) el atributo ‘mal-de’ (...) puede

significar (...) padecer un mal, una perturbación o lo que el nombre 'mal' pudiera nombrar. Es arder pasión (Derrida, 1997: 98). Sigue diciendo Derrida, es:

No tener descanso, interminablemente, buscar el archivo allí donde se nos hurta. Es correr detrás de él allí donde, incluso si hay demasiados, algo en él se anarchiva. Es lanzarse hacia él con un deseo compulsivo, repetitivo y nostálgico, un deseo irreprimible de retorno al origen, una morriña, una nostalgia de retorno al lugar más arcaico del comienzo absoluto. Ningún deseo, ninguna pasión, ninguna pulsión, ninguna compulsión, ni siquiera ninguna compulsión de repetición, ningún "mal-de" surgirían para aquel a quien, de un modo u otro, no le pudiera ya el (mal de) archivo (Derrida, 1997: 98).

Pasión poética contra la censura, potencia política en el cuerpo del creador, que resiste así, y se entrega a la acción. Es a través del cuerpo que se confronta a un sistema de poder que marginaliza e invisibiliza, que crea desde la categorización, aquellas diferencias entre ciudadanías, las cuales no cuentan para los procesos políticos. Es importante pensar desde estas reflexiones de Rolnik, el cuerpo como creación es una afrenta al poder:

mucho más sutil y nefasto es su impalpable efecto de inhibición de la propia emergencia de este proceso -una amenaza que sobrevuela en el aire debido al trauma inexorable de la experiencia del terror. Éste lleva a asociar el impulso de la creación al peligro de sufrir una violencia por parte del Estado, que puede ir de la prisión a la tortura y llegar incluso a la muerte. Dicha asociación se inscribe en la memoria inmaterial del cuerpo: es la memoria física y afectiva de las sensaciones de dolor, miedo y humillación (distinta aunque indisociable de la memoria de la percepción de las formas y de los hechos, con sus respectivas representaciones y las narrativas que las enlazan). El desentrañarla constituye una tarea tan sutil y compleja como el proceso que resultó en su represión (esto puede incluso prolongarse durante treinta años o más, y plasmarse recién en la segunda o en la tercera generación) (Rolnik, 2010, 121).

Tanto las prácticas travestis, transformistas y *drag queens* como las acciones de memoria de la comunidad LGBTIQ+ se inscriben en esta dinámica poético-política, este proceso que reverbera en los cuerpos, que hacen parte del sistema del archivo, en el sentido del enunciado, de la acción discursiva, de la pulsión, de la pasión, de la acción de creación. Pero, cómo se archiva el afecto y el dolor. Autores como Mathias Danbolt en "Influyendo en la historia: Relaciones de archivo en el arte y la teoría queer" (2016: s.p.), Judith Halberstam en *In a Queer Time and Space —Transgender Bodies, Subcultural Lives* (2005: 152-188), Barbara Mc Bane en "A Queer Archival Impulse: Lineage: Matchmaking in the Archives" (2011: 1-18), Ann Cvetkovich en *An Archive of Feelings: Trauma, Sexuality, and Lesbian Public Cultures* (2003: 83-117 y 239-272), y

José Esteban Muñoz en “Ephemera as Evidence: Introductory Notes to Queer Acts” (1996: 5-16) han estudiado el impulso por crear un archivo *queer*, intentando resolver estas cuestiones.

2.3. Representación audiovisual, visualidad e imagen queer

Una exposición. Un catálogo. Unas imágenes. Un cambio de paradigma. No es poca cosa lo que han intentado los organizadores de la *Lost and found: Queering the Archive*, enfocada en la memoria y la escritura de la historia en relación con el género y la sexualidad. Mathias Danbolt, quien editó junto a los curadores Jane Rowley y Louise Wolthers, la publicación de la exhibición, pone en el foco la problemática de los archivos *queer*, más allá, la imagen *queer* comprometida poética y políticamente que conecta con las prácticas artísticas y con los desafíos de la contemporaneidad, es decir, “hacer *queer* el archivo, donde los artistas y teóricos cuestionan y ‘vuelven *queer*’ la manera en la que ‘hacemos’ y entendemos la historia” (Danbolt, 2016: s.p.). El documento pretende enfatizar en “algunas de las estrategias de archivo que se plantean en este trabajo, indagando cómo prácticas de especulación, coqueteo, imaginación, confrontación y el olvido de lo aprendido, pueden abrir nuevas vías para influir y ser influidos por el pasado” (Danbolt, 2016: s.p.).

Teniendo en cuenta que en investigaciones publicadas por notables estudiosos de las prácticas contemporáneas como Hal Foster (2016 [2004]: 102-125) o Anna Maria Guasch (2005; 2011) “cuestiones de género, sexualidad y raza están manifiestamente ausentes en el análisis (...) sobre el arte archivístico contemporáneo, una perspectiva *queer* puede proporcionar nuevas lecturas de estos impulsos en la teoría y arte contemporáneo” (Danbolt, 2016: s.p.).

Danholt da cuenta del archivo del *Lesbian Herstory Archives* (LHA) o *The Archives and Lesbian Herstory Educational Foundation, Inc.*, creado en 1974 en Brooklyn, en Nueva York, y una de esas experiencias que ha enfrentado los desafíos contra el proyecto de pensar no en un impulso *queer* por archivar, sino en plantearse la recuperación de lo que se da por perdido o por olvidado, o de cómo se archivan los

sentimientos, como hayan sido, en el devenir del activismo y cómo se ponen acción. Danholt encuentra en las investigaciones de Ann Cvetkovich una posible respuesta:

Ann Cvetkovich alega que 'la historia homosexual demanda un archivo sustancial de emociones que consiga documentar la intimidad, la sexualidad, el amor y el activismo; es decir, aquellas experiencias que son difíciles de relatar con los materiales de un archivo tradicional'. Pero ¿cómo se documentan los sentimientos? Cvetkovich analiza en su artículo *Photographic objects* que las emociones y la sexualidad sólo se pueden archivar de manera indirecta y los productos culturales y el arte pueden servir como importantes prácticas de archivo (Danbolt, 2016: s.p.).

Danholt encuentra las contribuciones de autoras como Judith Halberstam (Halberstam, 2005) que describe el archivo ideal con historias orales, y de autores como José Esteban Muñoz (Muñoz, 1996; Muñoz, 2001) que cree en los archivos efímeros.

Los planteamientos de Danholt y de autoras como Barbara Mc Bane (Mc Bane, 2014) quien se enfoca en los archivos de los afectos, se encuentran con proyectos como el *¿Archivo Queer?* del Museo Nacional de Arte Reina Sofía (Díaz, Dorrego, Sesé y Voltà, 2016), en Madrid, los archivos recuperados del desaparecido artista José Pérez Ocaña (AA.VV., 2011) en Barcelona, los archivos recuperados para esclarecer la muerte de Marcia P. Johnson, activista pionera e impulsora de las manifestaciones de Stonewall *The Death and Life of Marsha P. Johnson* (David France, 2017), los archivos del Museo Travesti del Perú de Giuseppe Campuzano (Campuzano, 2008) o los intentos de pensar un archivo lésbico para Bogotá de Marta Cabrera y Marcela Gómez a partir de las acciones de la artista Ángela Robles (Cabrera y Gómez, 2014: 165-177), en fin, una interesante muestra de archivos emergentes que enriquecen la discusión sobre los archivos queer en confrontación con la teoría y la historia del arte occidental.

Como expresa Danholt al esbozar una mirada retrospectiva de las prácticas de archivo queer, provocadas por el ejercicio de *Lost and found*, éstas “nos piden que sobrepasemos esta lógica de ‘futuro reproducido’ desarrollando otros modelos de transmisión que superen la narrativa dominante de la familia nuclear, en la que el niño sigue las expectativas de lo que creemos y pensamos del futuro. Cualquier archivo queer tiene que reelaborar esta proclamación de la heteronormatividad en la historia” (Danbolt, 2016: s.p.). Ante el debate por el archivo queer, cómo podemos entender la representación audiovisual queer, pensar también en los aportes que hacen para la

comprensión desde la representación visual y audiovisual autores como George Didi-Huberman en *Lo que vemos, lo que nos mira* (1997) y *Arde la imagen* (2012), Hans Belting en *Antropología de la imagen* (2007), Gonzalo Abril en *Análisis crítico de textos visuales. Mirar lo que nos mira* (2007) o en su relación con la visualidad decolonial y el archivo en el sentido de Rian Lozano en “Visualidades descoloniales. Mirar con todo el cuerpo y escuchar con los ojos” (2015: IV) y Eduardo Kingman en “Los usos ambiguos del archivo, la Historia y la memoria” (2012: 123-133).

Las imágenes ligadas a la representación queer o a lo queer de la representación *queer* están influenciadas por los acontecimientos que han vivido los miembros de la comunidad LGBTIQ+, debidos a la realidad que enfrentaron durante el pasado siglo. No ha sido una situación exclusiva de la comunidad LGBTIQ+, ha correspondido con los derechos civiles en general, sobre grupos como los afroamericanos, las poblaciones originarias, las mujeres y las minorías étnicas en desventaja en Latinoamérica, África o el sudeste asiático. El potencial de las imágenes han servido no sólo para representar, sino y muy importante, para comunicar y confrontar. Tal y como Georges Didi-Huberman advierte que

uno de los grandes poderes de la imagen consiste en producir al mismo tiempo síntoma (una interrupción en el saber) y conocimiento (la interrupción en el caos) (...) Saber mirar una imagen sería, en cierto modo, ser capaz de distinguir ahí donde la imagen arde, ahí donde su eventual belleza reserva un lugar a un “signo secreto”, a una crisis no apaciguada, a un síntoma. Ahí donde la ceniza no se ha enfriado (Didi-Huberman, 2012: 25-26).

La imagen tiene entonces el poder de producir y sentir el ardor, porque la experiencia que siente el sujeto cuando tiene enfrente al público ante el que actúa, como ante quien comete el oprobio, o ante quienes juzgan, el potencial es en doble vía, la imagen reivindica aunque pudiera antes haber ofendido, en la medida en que lo que sucede se replantea y se resignifica en el sentido de pasado: “una obra resiste si sabe ver ‘en aquello que sucede’ el acontecimiento (...) una obra resiste si sabe ‘desabrigar’ la visión, es decir, señalarla como ‘aquello que nos mira’, rectificando de paso el mismo pensamiento, es decir, explicarla, desplegarla, explicitarla o criticarla mediante un acto concreto” (Didi-Huberman, 2012: 32).

Como la llama que se mueve, el potencial es más fuerte aún en la imagen que se mueve. En el caso de lo audiovisual la exposición recurre al instante de las emociones

que se viven por segundo, y los disparos de la pantalla (hoy en tal diversidad de dispositivos) encandecen la mirada: “el fuego con el que la imagen arde sin duda provoca ‘agujeros’ persistentes, pero él mismo es pasajero, tan frágil y discreto como el fuego con el que arde una mariposa que se acercó demasiado a la vela. Hay que mirar durante un largo rato la danza de la falena para descubrir ese breve instante. Es más fácil y más común no ver nada en absoluto” (Didi-Huberman, 2012: 30).

Las imágenes en movimiento estallan ante nuestros ojos, cuando cargadas de sentido, expresan los acontecimientos y las circunstancias que rodearon a los sujetos que activan la acción discursiva. Como lo expone Didi-Huberman, frente a la posibilidad de invisibilizar la acción discursiva, quizá intentando diluirla y forzar su olvido, pero las brasas de su potencia permanecen:

es demasiado fácil hacer visible el fuego con el que arde una imagen: los dos recursos más notorios consistirían, ya en ‘ahogar’ la imagen en un fuego más amplio, un auto de fe de imágenes, ya en ‘asfixiar’ la imagen en la masa mucho mayor de los clichés en circulación. Destruir y desmultiplicar son las dos formas de volver invisible una imagen: mediante la minucia o la demasía (Didi-Huberman, 2012: 30).

2.3.1. La representación audiovisual y las reivindicaciones sociopolíticas

Las luchas por los derechos civiles LGBTIQ+, sus reivindicaciones y sus acciones performativas pasan por la representación audiovisual más allá del hecho mismo de pensar en la legitimidad de la imagen, que resulta de una faceta fundacional, los disturbios del bar *Stonewall Inn* en Nueva York, en Estados Unidos, ya instalado desde hace unos años en el imaginario colectivo, promovido como día del Orgullo, convertido en punto de partida de un movimiento, en el que no estuvieron muchas personas, pero que se reivindica ya en manifestaciones en el mundo, parte del hecho de que sucedió, trasciende sus alcances, porque existen las imágenes, pero estas fueron articuladas a partir de lo que se pudo ver, lo que se pudo contener, lo que se pudo guardar, como la creencia en los imaginarios fundacionales, lo cual “consiste en hacer de la experiencia del ver un ejercicio de la creencia: una verdad que no es ni chata ni profunda, sino que se da en cuanto verdad superlativa e invocante, etérea pero autoritaria. Es una victoria obsesiva -también ella miserable, pero de manera más

indirecta- del lenguaje sobre la mirada (Didi-Huberman, 1997: 22) Y cuando se reivindica, en qué se cree.

Siguiendo la línea de Didi-Huberman, tomando como ejemplo la creencia cristiana, fundamento de la imagen creada o planteada, sobre el vacío:

la actividad de producir imágenes tiene a menudo mucho que ver con ese tipo de escapatorias. Por ejemplo, el universo de la creencia cristiana reveló, en la larga duración, obedecer a una exuberancia tal de imágenes "escapadas", que de ello resultó una historia específica —la que hoy denominamos con la insatisfactoria expresión de historia del arte—. El "arte" cristiano habrá producido entonces las imágenes innumerables de tumbas fantasmáticamente vaciadas de sus cuerpos y, por lo tanto, en cierto sentido, vaciadas de su propia capacidad vaciante o angustiante.* Su modelo sigue siendo, desde luego, el de Cristo mismo, quien, por el mero hecho (si se puede decir así) de abandonar su tumba, suscita y compromete en su totalidad el proceso mismo de la creencia (Didi-Huberman, 1997: 23).

La creencia cristiana se ha forjado sobre un pilar: “nada, justamente. Y es esa nada —o esa tres veces nada: algunos lienzos blancos en la penumbra de una cavidad de piedra—, ese vacío de cuerpo, lo que habrá de desencadenar para siempre toda la dialéctica de la creencia. Una aparición de nada, una aparición mínima: algunos indicios de una desaparición. Nada que ver, para creer en todo” (Didi-Huberman, 1997: 24). Una nada sobre la que se fundamenta la idea de la historia del arte como lo ha dicho Didi-Huberman, que a partir de aquí legitima o deslegitima imágenes, palabras, acontecimientos o acciones.

En el centro, curiosamente del debate que la jerarquía eclesiástica católica tiene desde hace varios siglos con las corporalidades y las sexualidades, con términos tan dispares como sodomía u homosexualidad, está precisamente el cuerpo mismo. En el cuerpo del sepulcro “la iconografía cristiana habrá de inventar todos los procedimientos imaginables para hacer imaginar, justamente, la manera como un cuerpo podría hacerse capaz de vaciar los lugares —quiero decir vaciar el lugar real, terrestre, de su última morada— (Didi-Huberman, 1997: 24) al cuerpo performativo que derriba las prohibiciones y las censuras, “desde la década de 1960, los artistas han hecho del cuerpo la piedra angular de una nueva estética (...) apela(n) a una experiencia corporal de totalidad que no restringe al espectador al sentido distanciado del ojo (Belting, 2007: 59) En qué medida la representación audiovisual del cuerpo ha evolucionado teniendo

en cuenta los planteamientos sobre la imagen, una imagen que corresponde el concepto de la imagen contemporánea con la realidad del cuerpo hoy.

Para el caso de la representación audiovisual desde el cine, por ejemplo, la imagen se plantea desde un afuera de ficción, un afuera que está inserto en la imaginación, en el torbellino de la fantasía: “en el cine, el plano actual remite siempre a un exterior “imaginario”, no estrictamente visual: el de las imágenes precedentes y ulteriores, a las que el plano remite endofóricamente (por anáfora o catáfora, como se dice en teoría del texto) para poder adquirir sentido” (Abril, 2007: 37).

2.4. La visualidad contemporánea y los estudios de género

La visualidad, en el campo de la imagen es “la relación visual entre sujeto y mundo (que) aparece mediada por un conjunto de discursos, de redes significantes, de intereses y deseos y relaciones sociales del observador, sin omitir las que se dan en las situaciones contingentes de la vida diaria (Abril, 2007: 39). Pero la visualidad tiene un papel más fuerte en la contemporaneidad. Para Ríán Lozano “las ‘visualidades descoloniales’ pretende<n> evidenciar y cuestionar los mecanismos mediante los cuales la matriz cultural de la modernidad ha producido la invisibilización y la visibilización estigmatizada de ciertos grupos sociales y ciertos cuerpos: indios, transexuales, locas, disidentes políticos, pobres, mujeres, enfermos, etc.” (Lozano, 2015: IV). La idea de una visualidad decolonial, es decir, ya en una resignificación de la idea de colonialidad, apela a un espacio público en el que la representación de los grupos sociales estigmatizados puedan expresarse: “la visibilidad es una expresión metafórica para la presencia en la arena pública, pero al mismo tiempo designa muy directamente una forma de praxis política que pasa por la representación efectiva en imágenes visuales. (...) La exclusión de los grandes medios audiovisuales, la ‘invisibilización’, suele ser interpretada como equivalente al ostracismo político (Abril, 2007: 40).

A través de la visualidad decolonial, con la cual se revisan y analizan las prácticas transformistas en esta investigación, el archivo como se ha mencionado antes, se constituye en soporte para su visibilización, como lo expresa Eduardo

Kingman “no se lo hace a partir de conceptos abstractos sino de imágenes, entrevistas y reflexiones en off, cargadas de contenido. El testimonio, en este caso, se ve reforzado por la autoridad del archivo” (Kingman, 2012: 130), lo que Kingman refuerza en su planteamiento cuando propone una relectura del archivo en relación con la memoria y la representación audiovisual, es decir, no “concebir la memoria únicamente en relación con la Historiografía (o con la Antropología) sin prestar atención a su vinculación, muchas veces más dinámica, con campos como los del cine y el arte contemporáneo” (Kingman, 2012: 124).

Para eso es necesario comprender la relación entre el archivo y la representación audiovisual desde los estudios de género. Los estudios de género proponen una relación más amplia de las investigaciones con los individuos que le aportan, incluso más allá de los métodos positivistas, que limitan el espectro únicamente al aspecto exacto y cuantitativo. En esa medida, María Isabel Menéndez Menéndez ha estudiado el papel con el cual otras disciplinas o metodologías pueden enriquecer los alcances de los estudios de género, en este caso los estudios audiovisuales: “es necesario rescatar la historia de las aportaciones femeninas en sus diferentes facetas y periodos históricos, pues ha habido mujeres cuyas contribuciones al audiovisual han sido importantes, apenas son conocidas y, si lo son, con frecuencia son olvidadas (Menéndez Menéndez, 2015: 89).

Aunque Menéndez Menéndez abre el debate sobre la importancia de esta relación, recuerda además que tal alcance no será realizable ni medible en sus alcances, sino se tiene en cuenta que “dado que no forma parte de la corriente *mainstream* del aprendizaje convencional, será necesaria una labor de búsqueda de esos textos, superando el canon androcéntrico y la supuesta neutralidad de la ciencia canónica que, como se ha demostrado, ha excluido y sigue excluyendo- la mayoría de obras elaboradas desde posiciones críticas como el feminismo (Menéndez Menéndez, 2015: 89).

En la línea de las investigaciones realizadas en el campo de los estudios de género, un logro importante ha sido el rescate de los procesos de memoria a partir de las historias de las mujeres como protagonistas de las sociedades contemporáneas. El movimiento de las mujeres “ha producido, sobre todo en las últimas dos décadas, todo

un conjunto de relatos específicos de las contribuciones femeninas del pasado a diferentes profesiones o distintos campos académicos o culturales” (Fentress y Wickham, 2003: 169), lo cual refuerza la apertura a investigaciones que incluyen diferentes formas de memoria audiovisual. Esa conexión de los estudios de género y los estudios LGBTQ+ incluyen diferentes espacios de expresión que han permitido a comunidades vulneradas por su opción de género o sexual, manifestarse libremente o afirmarse políticamente, como en el caso de los carnavales. Se propone revisar el contexto evolutivo de los carnavales y comprender después la relación con la representación audiovisual.

2.5. Fiestas y carnavales, entre la tradición y la modernidad

Los carnavales como espacios de expresión festiva de la modernidad, han demostrado ser un caleidoscopio de culturas y libertades, a la vez que manipulados por los poderes políticos, lo que no les ha impedido seguir teniendo los contenidos necesarios para la afirmación de los grupos marginados. Tal vez porque el carnaval en sí mismo estuvo ligado a la decadencia y el olvido: “tras un proceso de cambios repentinos, sorprendentes, radicales, el fenómeno carnavalesco parece estar viviendo un renovado auge” (Vignolo, 2010: 141). Y esto aunque pueda existir un fenómeno de desinterés o total extinción “la gran mayoría de los carnavales tradicionales, relacionados a un mundo agrario en descomposición, están desapareciendo o están en un proceso de radical redefinición según las nuevas circunstancias, otros están surgiendo más poderosos y magníficos que nunca” (Vignolo, 2010: 141).

Como espacio de libertad, el carnaval ha sido un campo cultural en el que las expresiones censuradas o prohibidas encontraron un eco muy fuerte. Como lo apunta Jacques Heers, los carnavales o fiestas de locos tienen su origen en las celebraciones litúrgicas, las cuales se celebraban en la Catedral, la cual servía de marco para las mismas, y muy a pesar de esto, las mismas se fueron apartando hasta tener espacio propio por lo cual el autor cree que “no son simples juegos o espectáculos sino que pesa sobre determinados equilibrios o jerarquías y son elementos decisivos para forjar un renombre” (Heers, 1988, 10).

Ya en ese origen los carnavales tenían elementos de carácter político que al salirse de las normas, intentaron controlarla o censurarla, y la fiesta de locos fue marcando un ritmo. A partir de los juegos fue asumida como parte de la vida “es necesaria la parodia para que la fiesta de los juegos pierda la violencia. Con lo burlesco empieza el abandono” (Heers, 1988: 14), o directamente insertada en el ámbito de las comunidades y su evolución, la celebración carnavalesca como esas “sociedades, con siglos de intervalo, dejan la huella, aún sin brusquedad, de su profunda originalidad con toda clase de expresiones propias. La fiesta no puede jamás dissociarse de un contexto social que la secreta, impone sus impulsos y sus colores” (Heers, 1988: 25).

En ese lapso, aparece la noción de cultura popular, justamente en ese sentido de lo festivo, y allí el juego, la parodia, la burla se fortalecen, y no hay poder alguno que pueda controlar: “¿Fiesta o poder político?, la enseñanza es fácil de extraer: no se puede ir contra la diversión popular” (Heers, 1988: 90).

2.5.1. Los carnavales en la península ibérica y el Mediterráneo

Los carnavales latinoamericanos, que son el contexto de las prácticas travestis, transformistas y *drag queens* aquí estudiadas, están relacionados con la península ibérica y por ende, con los pueblos mediterráneos que celebran carnavales. Estudios realizados evidencian las relaciones entre fiestas y carnavales en la frontera entre España y Portugal (Abad Martínez, 2013: 11-44), así como entre estas y culturas mediterráneas, o entre las mismas, como en el caso del carnaval de Niza, en Francia (Rinaudo, 2006: 213-230), los de Cádiz en Andalucía, en España (Cuadrado Martínez y Barbosa Illescas, 1999; Cuadrado Martínez, 2006; Páramo, 2017) o en la Italia meridional, en el que un grupo de estudiosos de las diferentes regiones han profundizado sobre las culturas carnavalescas de Cerdeña, Molise, Basilicata, Puglia, Calabria y Sicilia (Sisto y Totaro, 2010), reflexiones que han tenido lugar bianualmente desde 2009, hasta la actualidad con un quinto congreso celebrado en 2017.

No obstante son importantes también los estudios realizados sobre los carnavales de Venecia, en la región del Véneto (Reato, 1988) o de Viareggio, en la Toscana (Calabrese, Pellegrini, Barghetti y Pardi, 1990) en Italia central y septentrional, al igual que los de Palma, en las islas Canarias, los de Galicia y los de Badajoz en

Extremadura, en España, de Burdeos, Annecy, Limoux, Granville y Albí, en Francia. Aunque los carnavales en la zona del Mediterráneo y en la península ibérica han tenido otro tipo de evolución, así como otro significado cultural, muy distinto a como se siguen celebrando en Latinoamérica.

Los carnavales europeos están ligados en sus orígenes a la llegada del solsticio de invierno, es decir, los ritos de carácter agrario que confirman la relación de las festividades con el medio natural y la sociedad. De las antiguas saturnalias, a los carnavales del medioevo, el renacimiento y la modernidad, donde el otrora Saturno aparece como el personaje relevante del Carnaval que muere después de varios días de fiesta, orgías y placeres. James Frazer piensa que tal semejanza es posible hallarla en los carnavales de Italia, Francia, España y Portugal, en los cuales la influencia de la Iglesia de Roma ha sido más fuerte y duradera en el tiempo:

un relevante personaje del carnaval es una efígie burlesca que personifica la estación festiva y que, después de una breve carrera de disipación y gloria, es públicamente fusilada, quemada o de cualquier otro modo destruida con la tristeza fingida o la genuina alegría del populacho. Si la visión que sugerimos del carnaval es acertada, este personaje grotesco no es otro que el sucesor directo del antiguo rey de la Saturnalia, el jefe de las francachelas, la palpitante personificación humana de Saturno, que cuando terminaba la orgía, sufría una muerte verdadera en supuesto carácter (Frazer, 1981: 661).

Las celebraciones de carnavales en la península ibérica tienen como contexto no sólo los matices de una zona geográfica con elementos comunes, sino también con una historia de intercambios culturales, prueba de ello son los festivales internacionales que desde hace más de diez años reflexionan sobre la máscara ibérica¹⁶, que reúne a grupos tanto de España como de Portugal en Lisboa, anualmente desde 2006. Este evento ya ha empezado a establecer lazos con culturas mediterráneas para fomentar el intercambio de conocimiento y estudio, específicamente con un festival internacional de

¹⁶ El Festival Internacional de la Máscara Ibérica (FIMI) se presenta desde el año 2006, gracias a la asociación entre Progestur (ADGTCP - *Turismo e Cultura*), el EGEAC (*Empresa de Gestão de Equipamentos e Animação Cultural*) y el municipio de Lisboa, como un proyecto de dimensión ibérica e internacional que potencia el conocimiento, la promoción y difusión de diversos aspectos de la cultura popular comunes a los territorios de Portugal y España, teniendo como tema central la máscara. Cada año, este gran espectáculo cultural reúne a grupos de máscaras procedentes de diversas regiones de los dos países y del mundo, haciendo las delicias al público en Lisboa, con gran despliegue de la riqueza histórica, cultural y artística ibérica.

la máscara mediterránea¹⁷, en la isla de Cerdeña, en Italia. Esos rasgos de identidad se enfatizan a lo largo de los territorios fronterizos, como en Galicia y Extremadura en España, Braganza, Guarda, Castelo Branco, Portalegre, Évora, Beja y Faro en Portugal.

Uno de los estudios que aporta sobre estos intercambios culturales, es el realizado por Francisco Javier Abad Martínez, quien reconoce que las relaciones tienen características comunes, en las tierras zamoranas de Aliste y la región portuguesa de *Tras os Montes* porque:

la gran mayoría se celebran entre el 25 de diciembre (Navidad), sobretudo el 26 de diciembre (San Esteban) y el día de Año Nuevo y la Epifanía (6 de enero, día de Reyes). Algunas se deslizan hasta los carnavales (febrero y marzo), pero con elementos parecidos a las anteriores. (...) Su objetivo fundamental es la purificación al terminar el año, el invierno y la oscuridad, y recibir el nuevo, con la primavera y la luz. Así, se utilizan los ruidos de los cencerros, los cánticos, loas y coloquios como elementos purificadores. Y se atrae a la fertilidad de los campos, animales y personas con todo tipo de símbolos, como el arado, la siembra, el uso de ceniza, el reparto de pan bendecido; las festivas fustigaciones con trallas, látigos, tridentes, palos con bola y cayados; las teatralizaciones sexuales procaces; los bailes; las comidas comunales proporcionadas por el aporte individual del aguinaldo, coima o canima, las competiciones, carreras y luchas (*galhofa*) (Abad Martínez, 2013: 14-15).

Tal enumeración explicaría no sólo las similitudes carnalescas entre uno y otro lado de la frontera, sino también la forma como se llevaron a América ritos festivos agrícolas con influencia de las celebraciones romanas antiguas, que se encontraron con otros ritos del mismo carácter, confluyendo todos en un mismo espacio mediante un elemento que les es afín: “estas manifestaciones tienen un denominador común, la mocedad, que en rituales de iniciación o de paso se viste, traviste y enmascara en forma de diablos, carochos, caretos, zangarrones, tafarrones o *chocalheiros*... como elementos propiciatorios” (Abad Martínez, 2013: 15). Las celebraciones tienen lazos comunes también en el sur de Europa, y las mascaradas aparecen como símbolo de enlace.

¹⁷ *MaMuMask* es el primer Festival Internacional de Máscaras del Mediterráneo que nació de una idea del sistema de museos MaMu y la *Mamoiada Pro Loco*, con la colaboración de la *Associazione Culturale Atzeni* y la *Asociación Mamoià Viticoltori*, instituciones de la isla de Cerdeña, Italia. El festival involucra a la municipalidad de Mamoiada, en el corazón de la Barbagia, centro de Cerdeña, considerada la “Capital de las Máscaras del Mediterráneo”, a las asociaciones locales y a toda la comunidad. Apoyado por el ISRE (*Istituto Superiore Regionale Etnografico*), por el Distrito Cultural de Nuoro, por la Fundación Cerdeña y por el *Banco di Sardegna*, tiene como objetivo fortalecer las sinergias culturales, con el Festival Internacional de la Máscara Ibérica (FIMI) de Portugal, por ejemplo.

Otros carnavales relevantes en España son los que se celebran en Badajoz (Extremadura) y en Cádiz, que se encuentran con las celebraciones americanas por diferentes elementos como las carrozas, los disfraces, las mascaradas y coplas. Tanto en Badajoz como en Cádiz, los carnavales tienen un espíritu crítico, pues mediante las expresiones culturales se confronta al sistema político o al acontecer cotidiano. Badajoz se caracteriza por sus comparsas y sus murgas, mientras Cádiz por sus coplas. Relacionados fuertemente con las tradiciones culturales relacionadas con el cristianismo, los carnavales peninsulares como los mencionados, tienen cualidades que fueron apropiadas de la cultura popular, fenómeno analizado en profundidad por Mijail Bajtín en *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento* (2003) y Peter Burke en *La cultura popular en la Europa moderna* (1996).

En el caso de Bajtín, la cultura popular es determinante a partir de los contenidos que encuentra en su análisis de la obra de Francois Rabelais, sobre su famosa serie de obras sobre Gargantúa y Pantagruel, escritos por el humanista francés entre 1532 y 1562. El carnaval está enriquecido dramáticamente por las comedias y mojigangas, que se permiten como espacios para escapar a la rutina del calendario de los días normales: “durante el carnaval no hay otra vida que la del carnaval. Es imposible escapar, porque el carnaval no tiene ninguna frontera espacial. En el curso de las fiestas sólo puede vivirse de acuerdo a sus leyes, es decir de acuerdo a las leyes de la libertad” (Bajtín, 2003: 13). Por tanto, lo que permite al carnaval en Europa desarrollarse, es la capacidad para asumir su libertad cómica, con arlequines, bufones, pierrots, etc., que no sólo mantenían en pie el entretenimiento de las cortes, sino que en los escenarios públicos lo hacían para deleite del pueblo: “la risa carnavalesca es ante todo patrimonio del pueblo; todos ríen, la risa es general; es universal, contiene todas las cosas y la gente, el mundo entero parece cómico... es una risa ambivalente: alegre y llena de alborozo... al tiempo que burlona y sarcástica” (Bajtín, 2003: 17).

Entregados a la risa, a la comedia, a la sátira y a toda forma de placer colectivo, el pueblo comía sin cesar, porque las licencias del carnaval así lo permitían, como lo asegura Peter Burke: “destacaba la ingestión masiva de carne, tortas y buñuelos... eran abundantes las bebidas ... la gente cantaba y bailaba por las calles... la gente se disfrazaba con largas narices o con trajes enteros... los hombres se vestían de mujeres

y éstas de hombres ...” (Burke, 1996: 263-264). Aquel comportamiento seguía la línea significativa del origen de la palabra carnaval, que “proviene de la expresión latina *camelevare*, luego modificada a *carne vale*, que quiere decir ‘sin carne’, ‘dejar la carne’, en referencia al periodo ritual de abstinencia y rigores para el cuerpo que suponía la Cuaresma que comenzaba al día siguiente de la finalización del carnaval, el miércoles de ceniza” (Flores Martos, 2001: 30). Las fiestas, asociadas a las estaciones, se convirtieron en expresiones culturales con las cuales se confrontaba al sistema político, social o religioso, en las plazas públicas.

Los carnavales tenían en Europa tres elementos rituales en sus representaciones, según lo aprecia Burke: 1. una procesión o desfile de carrozas, con “gente disfrazada de gigantes, diosas, demonios y otros personajes” (Burke, 1996: 265), en los que cita los ejemplos de Nuremberg, Florencia y carnavales franceses; 2. las llamadas competiciones, “entre las más populares se encontraban las carreras en círculo, las de caballos y las pedestres” (Burke, 1996: 265), citando ejemplos de las ciudades de Lille, carnavales ingleses como el de Ludlow, y del norte de Francia; y 3. la representación de una obra teatral, la cual “podía ser de cualquier tipo, aunque generalmente se trataba de una farsa... es muy difícil trazar una línea divisoria entre lo que era una obra de teatro formal y los ‘juegos informales’ ” (Burke, 1996: 265), apoyándose en ejemplos de Alemania, Francia, Inglaterra e Italia.

Los estudios sobre el carnaval europeo, y sobre España en especial, suponen un avance para comprender el fenómeno sociocultural que representan las celebraciones populares, el desarrollo de la cultura popular y de celebraciones con elementos carnavalescos como las Fallas de Valencia (Ariño Villaroya, 1992; Adef, 1996; Mesa, 1996: 63-77; Hernández, 2002; Hernández y Catalá, 2010: 83-100 y Marín, 2010) o La Patum de Berga, en Cataluña (Farràs, 1979; Costa y Farràs, 1986; Noyes, 1992; García Madariaga, 2001, Noyes, 2003 y Espelt, 2004).

2.5.2. Los carnavales en Latinoamérica y el Caribe

El carnaval que llega a América transplantado durante la colonización europea es aquel bajo la influencia de la Iglesia Católica, bajo los caracteres de un tiempo festivo religioso, entre el Adviento y la Cuaresma, y al encontrarse con los rituales indígenas y las celebraciones de los esclavos africanos llevados por la fuerza al Nuevo Mundo, se convierte en una celebración de la vida, que ante las restricciones eclesiásticas y coloniales, constituirá espacio lúdico de expresión artística, malinterpretado tal vez por las autoridades episcopales como libertinaje.

Pero los festejos encontrados por los europeos al llegar a América tenían diferentes tipologías, y esto va a marcar su consolidación en cada lugar, distinguiéndose los carnavales rituales, influenciados por las creencias animistas: “para celebrar la terminación de una casa, la coronación de un Rey, la recolecta de una cosecha, (...) algunas estaban regidas por sucesos como la muerte y el nacimiento de una vida, mientras que otras eran más de carácter religioso, como los homenajes a sus dioses, que contenían ritos” (Rey Sinning, 2018) O aquellos que producto del mestizaje se habían convertido en festejos que celebraban la diversidad o eran espacios de libertad, que ya venían de una Europa cristiana “cuyos espectáculos se organizaban a menudo bajo los patrones de la comicidad y la parodia, lo cual reforzaba las diferencias con las ceremonias oficiales de la Iglesia y el Estado feudal” (Prats i Carós, 1993, 289), las fiestas de locos de las que habla Heers.

Con marcadas influencias de los rituales indígenas y un legado colonial que pervive en las estratificaciones de los grupos que participan, se encuentran los carnavales de Tlaxcala, Campeche, Huejotzingo, Chimalhuacan y Michoacán en México (Azor, 2006: 58-67; Quiroz, 2002; Sevilla, Rodríguez y Cámara, 1985), el de Oruro en Bolivia, el del Diablo en Riosucio en Colombia, en las regiones de Arica y Parinacota en Chile, los de Ayacucho, Santiago de Pupuja, San Pablo, Abancay y Marco en Perú.

El carnaval mexicano es uno de los ejemplos más significativos relacionados con los rituales indígenas y con el legado colonial. La antropóloga Amparo Sevilla ha colaborado con un equipo de especialistas desde el Instituto Nacional de Antropología e Historia para profundizar en el conocimiento de los rituales carnavalescos mexicanos, y se han enfocado en las celebraciones que ocurren en Puebla y Veracruz. Sevilla

sustenta que los carnavales mexicanos de estas regiones mencionadas tienen elementos distinguibles de carácter ritual indígena:

1. La elaboración y colocación de ofrendas en sitios sagrados (altares, tumbas, corredores); 2. El manejo de los “aires” a través de las “limpias” y otras ceremonias de purificación; 3. La facultad temporal que adquieren los danzantes para hacer las “limpias” es otorgada por los seres del inframundo; en el Carnaval por el Diablo y en Todos Santos por los muertos; 4. La presencia de los números cuatro y siete como símbolos mitológicos; 5. La realización de danzas en donde aparecen los ancestros, llamados en ambas fiestas bajo el término de huehues; en Carnaval salen también como “mecos” y en Todos Santos como “viejos”; 6. La representación sarcástica de los mestizos; 7. La participación de hombres vestidos de mujeres; 8. La presencia de “comanches” y “diablos”; 9. La concepción de que la danza es un juego; 10. La presencia de varios juegos y diálogos con una fuerte connotación sexual (Sevilla, 2002: 18).

Elementos de una riqueza ancestral, que han sobrevivido incluso ante factores políticos y sociales que pudieron hacer tambalear el equilibrio ritual y cultural. Sin duda han sobrevivido por el legado que se transmite de generación en generación y que asegura una continuidad, además de estar asociados a la vida cotidiana, ya que el carnaval no es sólo una mera celebración ya que “entre las poblaciones indígenas del país, representa una de las celebraciones principales del sistema festivo, debido a que durante la época colonial fue la fiesta que posibilitó mayor expresión de creencias y prácticas de las religiosidades populares derivadas de las religiones mesoamericanas” (Sevilla, 2002: 23). En ese sentido, la riqueza ritual ha alimentado también las expresiones artísticas que se viven en los carnavales, una teatralidad que está vinculada con las herencias de los carnavales venidos de Europa.

La estudiosa Ileana Azor ha investigado la teatralidad en el carnaval mexicano, en lugares como Huejotzingo, en el estado de Puebla, en donde ha encontrado diferentes manifestaciones de la cultura popular que se mantienen hasta hoy: “en él participan de una u otra forma todos los habitantes del pueblo-, entorpecen el delirio jocoso, travieso y ennoblecedor de la entrega de energía y pasión que los ‘huejos’ derrochan unos días antes del Miércoles de Ceniza” (Azor, 2006: 62). El componente teatral es muy importante teniendo en cuenta que “se reúne un pasado guerrero prehispánico que involucraba la tradición de las guerras floridas (propiciatorias de sacrificios)... (con) expresiones de teatralidad como las celebraciones religiosas

cristianas durante la Colonia, relacionadas con uno de los primeros establecimientos franciscanos en la Nueva España” (Azor, 2006: 62).

Es tal la diversidad carnavalesca, que los rituales de celebración tienen lugar en ciudades y pueblos, y conforman la amalgama cultural de las culturas mexicanas. Sirvió a escritores y artistas para comprender la riqueza del país, como para trazar un mapa de lo festivo que propicia la vida cotidiana asociada a la fiesta, sin la cual, no tendría sentido la primera, y que evidentemente culmina en la celebración de Día de Muertos, que como texto y como imagen ha planteado una identidad mexicana. Así como lo pensaba el intelectual Octavio Paz, en su obra *El laberinto de la soledad*, al considerar que “es significativo que un país tan triste como el nuestro tenga tantas y tan alegres fiestas ... Ellas nos liberan, así sea momentáneamente, de todos esos impulsos sin salida y de todas esas materias inflamables que guardamos en nuestro interior” (Paz, 1998: 20).

Los carnavales con componentes mestizos se pueden encontrar en toda Latinoamérica, pero especialmente en el Caribe y en el nordeste brasileño, dada la fuerte presencia del componente africano. Son notables los carnavales de Veracruz en el Caribe mexicano, los del istmo centroamericano: Puntarenas y Limón, en Costa Rica; Panamá y Las Tablas, en Panamá; Puerto Cabello, San Diego, Barquisimeto, Carúpano, Maturín, Mérida y El Callao, en Venezuela; el de Barranquilla y pueblos cercanos, en Colombia, los de Guyana y la Guayana Francesa, todos en zona continental. Son de suma importancia los celebrados en las islas del Caribe como los de La Habana y Santiago de Cuba, en Cuba; Santo Domingo, San Pedro de Macorís, Santiago de los Caballeros en la República Dominicana; Jacmel, Les Gonaïves y Port-au-Prince, en Haití; Ponce en Puerto Rico; los de Jamaica y Trinidad y Tobago y los de Saint Barthelemy, Martinica y Guadalupe, así como los de Nueva Orleans, en Estados Unidos, y los de Salvador de Bahía y Recife, en el nordeste brasileño, que se consideran como parte de la cultura caribe.

Tal y como se dio el proceso de mestizaje en la zona del Caribe, los carnavales respondieron en ese sentido, logrando, en la época colonial, la liberación simbólica de los cuerpos, y una forma de vivir que se traduce en una palabra, goce. En un estudio que compendia la riqueza cultural del Caribe y su desarrollo, Antonio García de León

Griego describe la importancia que adquirieron los carnavales a partir del siglo XVII y la relación que tenía con el ciclo de fiestas religiosas:

Este complejo de danzas y tonadas sueltas callejeras, ruido de fondo de mascaradas y celebraciones multitudinarias, tiene como antecedente más visible las complejas procesiones del Corpus, que fueron particularmente abigarradas en la capital de la Nueva España y en Cartagena de Indias, y de las que se derivan mil y una tradiciones en las islas y el continente... reprodujo muchas de estas formas procesionales y se generalizó con gran rapidez en el Caribe insular y de Tierra Firme, desde el momento en que las Cofradías de indios, españoles y las de 'Negros o Morenos'... Estas cofradías fueron importantes en toda el área, dejando rastros documentales en Cartagena de Indias, en la bahía de Maracaibo y en el puerto de Veracruz, así como lo fueron también los 'Cabildos' y las danzas de 'diablitos' de las fiestas de Reyes en Cuba: fiestas, hermandades y cofradías que reprodujeron y generalizaron las manifestaciones del Carnaval, asociándolas cada vez más a la presencia del negro criollo españolizado (García de León Griego, 2002: 71).

La música de raíz africana fue el detonante de aquellas celebraciones, y en muchos casos, algunos instrumentos indígenas se acoplaron a los ritmos y tonalidades. Las mezclas que generaron permitieron que hoy las influencias foráneas pudieran permearse en las diferentes regiones. Carnavales como el de Trinidad o los de las Antillas Holandesas parecen estar incluso emparentados con el Nueva Orleans, que incluye instrumentos de viento y grandes fanfarrias. En tal sentido, la mayoría de las celebraciones carnavalescas se originaron en los puertos, tanto que podemos encontrar casi en cada lugar del Caribe con esas características: Cartagena de Indias (Colombia), Veracruz (México), Barranquilla (Colombia), *Port Spain* (Trinidad y Tobago), Santo Domingo (República Dominicana), San Juan (Puerto Rico), *Port-au-Prince* (Haití), La Habana (Cuba), etc, por esa misma conexión con la llegada de los africanos que fueron esclavizados, y por las condiciones de intercambios en los viajes de ida y vuelta. Las mismas que también se pueden hallar en Brasil, especialmente en Salvador de Bahía y en Recife, en la región nordestina.

Mención aparte merece el carnaval de Rio de Janeiro, en el mismo contexto brasileño, teniendo en cuenta que es un carnaval ligado al espectáculo, es decir, a las escuelas de samba y el sambódromo, instalaciones creadas para que se desarrollen los desfiles, en espacio cerrado. Sobre el carnaval de Rio muchos son los autores brasileños que han realizado investigaciones y cuya trayectoria recuerda que fue un evento utilizado por la dictadura militar brasileña para limpiar su imagen ante la

comunidad internacional (Cabral, 1974; Carneiro, 1975; Rector, 1989: 48-181; Queiroz, 1992; DaMatta, 2002; Farias, 2006). Un pasado que se diluye en la actualidad cuando el carnaval se ve como la imagen más empleada por Brasil para promocionarse en el mundo, y por las altísimas cifras que reporta el espectáculo como negocio. Pero el carnaval carioca es uno de los más grandes del mundo y su existencia ha estado ligada a promover la creatividad artística y la identidad brasileña, lo cual lo distingue especialmente de los diferentes carnavales.

La identidad brasileña, el dilema de los estudiosos de su propia cultura, les ha enfrentado a grandes desafíos, si se consideran las muchas influencias recibidas a partir de las migraciones provienen no sólo de Portugal como metrópoli y los africanos esclavizados, sino los intercambios con el Oriente y con grupos humanos de otros países de Europa, cuyo imaginario fue conectando con sus tradiciones culturales. En ese aspecto el carnaval jugó un papel muy importante como aglutinador del crisol multiétnico que es Brasil hoy. Una riqueza que atrajo a escritores como Jorge Amado o al fotógrafo y etnógrafo Pierre Verger a tener una particular relación con el fenómeno del Carnaval brasileño, teniéndole como fondo en el caso de muchas de sus obras como *El país del carnaval* (1931) y *Doña Flor y sus dos maridos* (1966) en el caso del primero, o en la profusa obra *Fluxo e Refluxo do tráfico de escravos entre o golfo de Benin e a Bahia de Todos os Santos* (1985), en el del segundo.

La composición del carnaval brasileño puede tener unas diferencias con el carnaval hispánico, pero se encuentran relacionados. Las *scolas* o *blocos* recuerdan a las cofradías de las que hablan autores como Burke y García de León Griego, pero evidentemente con algunos elementos de la raigambre popular brasileña. No obstante sus particulares diferencias, el carnaval brasileño sigue vinculado al carnaval de los países del continente, y mantiene un constante diálogo intercultural que continuamente las organizaciones del mismo se empeñan en promover.

Aunque el carnaval sea una expresión del mundo hispánico como lo cree Leonardo da Jandra “tal ha sido la némesis de la vitalidad hispana: gozar del más perfilado ánimo festivo, y tener que sufrir al mismo tiempo la violencia ordenadora del poder” (Da Jandra, 2012: 69), no es menos cierto que el carnaval sea expresión ritual de un continente donde la influencia de la cultura hispánica es trascendental, teniendo

presente que “el carnaval es un período que se define como ‘preparatorio’ para un ciclo de penitencia y arrepentimiento, la Cuaresma: un ciclo en que el comportamiento debe estar marcado por la abstinencia de carne y donde los excesos deben controlarse” (DaMatta, 2002, 79).

Pensar lo carnavalesco como expresión máxima de lo popular, es comprender que tal forma de festejo sirve para derribar las diferencias sociales, económicas e incluso culturales. Los carnavales en el Caribe están asociados a los festejos de los grupos sociales afroamericanos que como en el Cabildo de Cartagena de Indias en Colombia, fueron importantes para la configuración del Carnaval de Barranquilla, es decir, cómo una ciudad sostenida sobre la base de una estructuración colonial, termina siendo fundamental para construir un carnaval sin atavismos religiosos o sociales tan marcados, y es precisamente el hecho de que fue un sitio de libres, sin una fundación sino a través de un poblamiento espontáneo, al que se sumó una abundante migración que llegó no sólo de las regiones cercanas, sino del exterior (Estados Unidos, Europa Occidental y el Medio Oriente) (Gutiérrez S., 2000; Posada Carbó, 1987; Posada Carbó, 1998).

2.6. La representación audiovisual carnavalesca: del mundo ibérico a Barranquilla

La representación audiovisual ha sido determinante en fiestas de raigambre popular como el carnaval barranquillero, pues ha sido gracias a las imágenes que los grupos sociales que componen el mosaico cultural se han visto incluidos en su devenir. En distintos casos de otros carnavales, fiestas o movimientos culturales la representación popular ha sido determinante. De esto dan cuenta los estudios visuales, en investigaciones realizadas sobre casos como el carnaval afrocubano en la fotografía, el carnaval en el cine brasileño, el carnaval *performance* en Nariño (Colombia) o el carnaval *underground* madrileño.

En Cuba, como en otros lugares de Latinoamérica, la fotografía del siglo XIX tenía un carácter clasista. Pero fue a través de la imagen que se enfocó en los carnavales y sus protagonistas, que la comunidad afrocubana asumió acciones de resistencia por eso “es carnavalesca la actitud del negro retratado, independientemente de cuáles hayan sido las motivaciones del retratista. De algún modo, lo que se aprecia

es también una posición de resistencia del retratado hacia el fotógrafo” (Molina, 1998: s.p.).

Sobre el caso brasileño es interesante resaltar la representación del carnaval en el medio cinematográfico desde comienzos del siglo XX, porque fue aquí “donde más ha trascendido la práctica regular de las ceremonias del carnaval” (Flores, 2011: 48). Un carnaval con notables características culturales “de origen étnico africano, el recuerdo de la abolición de la esclavitud como estandarte contra la desigualdad social y racial, y la exaltación de todo lo concerniente a la cultura popular” (Flores, 2011: 48). En ese sentido la representación cinematográfica producida por el *Cinema Novo* frente a la representación empleada por el poder político para exaltar un Brasil que no correspondía con la realidad social, superponiendo el Carnaval, intentó instalar una postura invertida a la promovida hasta ese entonces: “la de suprimir la imagen de un Brasil donde todos están bailando al son del samba y sustituirla por la urgencia de revelar, a través de sus propias representaciones, la realidad social” (Flores, 2011: 56).

Algunas celebraciones carnavalescas con contenidos artísticos o contraculturales, a diferencia de las tradiciones más arraigadas, como el Carnaval de Blancos y Negros en Nariño, en el suroccidente de Colombia o el carnaval *underground* en Madrid, en España, tienen en la representación visual y/o audiovisual una forma contundente de expresión liberada. En Nariño “carnaval-performance-happening provoca en los espectadores, los paseantes, los distraídos, una intensificación de la atención y de la capacidad consciente de la experiencia (...) se recrea, transforma y se amplía la percepción en el espectador que primero es sorprendido (afecto) y luego salta al interior de un distanciamiento (efecto)” (Goyes Nárvaez, 2008: s.p.).

Mientras en el caso de expresiones contraculturales como las que se dieron en el Madrid de los setentas y ochentas, y que tal vez hoy mantienen la posición crítica en algunos grupos comunitarios de diversa índole ideológica, algunos elementos permitieron el desarrollo de las imágenes *underground*: “la música, los fanzines, el aire carnavalesco en los enunciados visuales, la vida nocturna (...) la incorporación de nuevos elementos como la estética *glam*, muy vinculada a la ruptura transgénero y gay, y la ética-estética *punk*, que se tomaron como puntas de lanza para la subversión por el escándalo y la crítica social” (Carmona, 2009: 154).

En una investigación realizada a partir de diferentes lecturas de la imagen –visual y audiovisual-, nos aproximamos a la forma como se percibe el Carnaval de Barranquilla (González Cueto, 2017: 97-105; Lizcano Angarita y González Cueto, 2009: 77-111; Lizcano Angarita y González Cueto, 2013: 77-111) teniendo en cuenta que a diferencia de muchos carnavales en el mundo, su componente cultural se debe en gran medida al cruce de culturas y al mestizaje, que ha permitido escenarios múltiples de convivencia en el espacio cultural que representa. Esas lecturas pueden ser contradictorias en algunos casos, y en otros, han promovido una representación a veces equivocada de lo que las fiestas son, en el uso político que de ella apropian los gobernantes y la opinión pública.

Los estudios sobre el Carnaval o su historiografía propiamente dicha, manejan la versión de una influencia proveniente de tres culturas en su configuración histórica: indígena, europea y afrodescendiente. Esa mezcla sería la causa del mestizaje. Esta versión circuló durante las décadas de los años sesenta y setenta, y se ha mantenido hasta hoy, pensando en su directa legitimidad con la composición cultural latinoamericana. Al revisar las crónicas de los viajeros que pasaron por la ciudad, se puede evidenciar que las fiestas carnavalescas se celebraban en las diferentes poblaciones, a lo largo del río Magdalena, en la Depresión Momposina y en el Canal del Dique, más asociadas a las declaraciones de independencia, quizá alentadas por el Libertador Simón Bolívar, después de 1819. Este nuevo fenómeno aglutinador festivo que conocemos actualmente, se suscitaría gracias a las oleadas migratorias provenientes de aquellos pueblos.

La danza más antigua del Carnaval de Barranquilla ha dado sentido a unas fechas de la fiesta intangible. La danza del Torito, creada en 1878, explica el mestizaje y su relación con el entorno ribeño, directamente relacionada con el río Magdalena. La representación del congo, ha dado lugar a establecer relaciones con África, que están profundamente vinculadas a los viajes de ida y vuelta, y las características físicas de sus integrantes tienen una inmensa proximidad con el legado afrodescendiente, que la mayoría reivindica. Su descendencia es responsable de las fiestas de hoy, pero los medios de comunicación y el sistema sociopolítico no lo reconocen así. La otra versión cronológica recuerda las fechas del Carnaval a partir de las diferentes mujeres de la

élite que han sido designadas por su posición social como reinas, la primera de las cuales aparece coronada en 1918, sesenta años después de El Torito. El imaginario, con la facilidad de la imagen fotográfica, recuerda a Alicia Lafaurie, blanca, y olvida, a aquellos congos, que eran afrodescendientes. El origen se reivindica por cronología, pero la imagen legitima la 'historia', más tangible frente a las versiones intangibles.

Desde los años noventa una serie de imágenes realizadas por fotógrafos colombianos (González Cueto, 2017, 51-67), centró su interés en mostrar una estética festiva, que terminó transmitiéndose a través de libros de fotografías. Fotógrafos como Diego Samper, Samuel Tcherassi, Enrique García y Beatriz Múnera convirtieron al Carnaval en protagonista de los estantes de las librerías de las principales capitales del mundo. Aprovechando este interés, las empresas de turismo promovieron su difusión, con la idea de transmitir una imagen adecuada a sus fines comerciales. En este grupo sobresalen las miradas de Samper y García. Como parte de su inmersión en el Carnaval, Samper centra su mirada en los rostros de los actores, hurgando en la indumentaria, en los maquillajes, la parafernalia y en cada detalle que proporciona un conocimiento y una sensibilidad profunda. Mientras García, ubicado cerca al paso de los actores, incita a los personajes a cobrar vida, conduce sus miradas hacia su mirada. Y le interesan precisamente esas caras, pintadas, transformadas y convertidas ahora en parte de la fauna, animales fantásticos, diablos, diosas, héroes, leyendas urbanas, personajes de telenovelas y series televisivas, reinas, reyes, y toda la gama del variopinto universo carnavalesco.

Otra de las versiones de la representación visual sobre el carnaval está relacionada con la comunidad LGBTIQ+ y su participación en el mismo. El imaginario colectivo confunde la mirada con los estereotipos impulsados por una supuesta identidad cultural que admite a quienes potencian el personaje del hombre que se disfraza como mujer, pero rechaza aquella a los travestis, transformistas o *drags*, excepto si sus personajes sólo hacen despliegue de humor y diversión. Por supuesto, no se trata de no reconocer el talento y el valor cultural que sujetos heterosexuales han logrado a través de sus personajes, como la María Moñitos, María Abanico o La Abandoná, pero han sido esas imágenes las que el imaginario colectivo reconoce al hacer referencia a miembros de la comunidad LGBTIQ+.

En una versión más contemporánea de las fiestas, las imágenes que se contraponen a un supuesto progreso y a un turismo que confunde pasividad y conformidad con ciudadanía cultural se encuentran las imágenes documentales y argumentales. La significación que tuvo para los barranquilleros que su carnaval fuera proclamado patrimonio inmaterial de la humanidad, sólo fue entendida por los ciudadanos como el aumento de la presencia de turistas, mientras que para los artistas carnavalescos, se tenía la esperanza que tal reconocimiento les permitiera tener un lugar privilegiado, y ha sido lamentablemente todo lo contrario. Los privilegios económicos de todo tipo de empresas que han aprovechado el espacio cultural para permanecer en la mirada colectiva desde un patrimonio colectivo, que hoy es la cristalera de los medios de comunicación (Lizcano Angarita y González Cueto, 2010: 202-225). El Carnaval resume una visión: su gente se convierte en el principal atractivo, en un mundo impersonal y complejo (De Oro, 2013: 37-57). El audiovisual desde su representación ha hecho un poco por destacar a la gente. Estas imágenes son trascendentes, para explicar el papel que los distintos grupos sociales y sus componentes étnicos han aportado históricamente a la fiesta.

Un fotógrafo italiano realizó en 1914 el primer documental sobre el Carnaval. Las imágenes que se conservan sin editar, muestran claramente sus intereses: la élite burguesa que se reunía en el Club Barranquilla (Lizcano Angarita y González Cueto, 2009: 77-111; Lizcano Angarita y González Cueto, 2013: 77-111). El 'espíritu del carnaval' es interpretado según las costumbres europeas, con disfraces, serpentinas y carros alegóricos. No hay una sola representación de las clases populares, no hay una sola alusión a los otros actores. En la visión de otro emigrado, escritor y dramaturgo español, el Carnaval no existe, o no es su motivación principal, por lo menos en lo que toca a las imágenes que realizó. Si figura en alguna de sus columnas, es como remembranza otra vez europeísta, en la que bufones y pierrots alimentan la imaginación. Su propia imagen disfrazado de pierrot, difundida como documento, explica esta visión (Lladó Vilaseca, 2013: 59-75). Con textos e imágenes es posible inferir que la sociedad estaba permeada por intereses culturales y sociales en cuyo imaginario no cabía la representación de los actores mestizos ni afrodescendientes.

En las fotografías de Nereo López (González Cueto, 2017: 55-56) y en las películas del escritor y cineasta Álvaro Cepeda Samudio, por primera vez aparecen los actores del Carnaval como protagonistas. Las imágenes, caracterizadas por la honestidad, el realismo y la contundencia de sus gestos, recuerdan la marcada influencia del muralismo mexicano, en López, y del neorrealismo italiano en Cepeda Samudio. La presencia de círculos intelectuales en las fiestas, en estos años, dieron como resultado una mirada amplia e inclusiva, que develó la riqueza de sus manifestaciones culturales. Por estas imágenes, es posible reconocer la presencia del componente afrodescendiente y mestizo, sin los cuales el Carnaval no sería posible. No se puede asegurar con exactitud qué condujo a estos artistas a captar estas imágenes, pero algo es cierto, reconocieron en la forma en que se desenvolvían las fiestas, una manera de probar su libertad creativa, poniendo delante del lente, al Otro. Algunos de sus documentales son *Un carnaval para toda la vida* (1961), *Noticiero[s] del Caribe* (1968 - 69) [que incluían programas dedicados al Carnaval], y [dos versiones del] *Carnaval en el Caribe* (1969)[1970] (Martínez Pardo, 1978, 262).

Las primeras inquietudes etnográficas sobre el Carnaval de Barranquilla se deben a los antropólogos Roberto Castillejo y Aquiles Escalante. Cuando ya la etnografía había recibido el influjo de los fotógrafos pioneros como Nereo López, Leo Matiz, Abdú Eljaiek y Luis Benito Ramos, las antropólogas Nina S. de Friedemann, en los años setenta, y Gloria Triana, en los años ochenta, emprendieron estudios etnográficos sobre las culturas indígenas y afrodescendientes que vivían en el territorio colombiano.

Friedemann en “El carnaval rural en el río Magdalena” (1984a: 37-46) realizó un mapa de las contribuciones de los pueblos situados a lo largo del curso del río Magdalena cuando este entra en la costa Caribe. Obsesionada en constatar la presencia afrodescendiente, realizó también viajes al África Occidental, y comparó a través de sus indagaciones, las similitudes con las manifestaciones culturales caribeñas. Es evidente en las imágenes un interés por la cultura popular y en destacar las características relacionadas con la herencia afrodescendiente. El único documental que realizó lo hizo con el apoyo del fotógrafo Richard Cross, *Congos: Ritual guerrero en el Carnaval de Barranquilla* (1977), en el que Friedemann “interpreta el escenario del

Carnaval como uno en que la sociedad mayor manipula aspectos culturales para servir a sus propios intereses; donaciones diversas resaltan la política paternalista y contribuyen al prestigio y control que los detentadores del poder político y económico barranquillero ejercen sobre estratos pobres de la ciudad” (Zagarra, 1979: 140).

Gloria Triana (Pulecio, 1987: 1-28) se enfocó en realizar su aventura etnográfica a través del cine y filmó en casi todas las regiones del país. No obstante, el documental más largo se realizó sobre el Carnaval de Barranquilla, en tres partes titulado *Farnofelia Currambera* (Gloria Triana, 1984), realizado con un enfoque muy claro “teníamos un punto de vista sobre el tema: el verdadero protagonista del carnaval es el pueblo. Había que cubrir una ciudad entera, preparándose para la celebración de estas fiestas. (...) Nosotros no tratamos de manipular la realidad, tratamos de que la interferencia sea mínima, que los protagonistas sean ellos, no nosotros. Nosotros nos acoplamos a lo que pasa” (Pulecio, 1986: 14-16).

A Triana, como antropóloga visual, no le interesa tomar distancia de los protagonistas. Conmovida por el brillante coreógrafo Carlos Franco, filma *Una escuela, una lucha, una vida* (Gloria Triana, 1986). El documental muestra el proceso de los montajes desde la investigación en las fuentes hasta la presentación en el escenario. Friedemann y Triana trazan con su lectura un mapa de los legados culturales.

Desde los setentas se incorporaron a la mirada audiovisual carnaavalesca a la que ya habían contribuido documentalistas como Álvaro Cepeda Samudio, Nina S. De Friedemann y Gloria Triana, nombres como los de Luis Ernesto Arocha, Jaime Muvdi, Heriberto Fiorillo, Pacho Bottia, Robert Audet, Jorge Ruiz Ardila, Livingstone Crawford, Julio Charris, Guillermo Henríquez, Sara Harb, Marta Yances, Matias Gueilburt, Rafael Vargas, Julieta Escobar y Diego Lumerman (Lizcano Angarita y González Cueto, 2013: 77-111).

Una de las grandes figuras del género documental en el Caribe colombiano fue Luis Ernesto Arocha (Lizcano Angarita y González Cueto, 2013: 77-111). Su extensa obra comprende trabajos en formato de cine desde los años sesenta, y de televisión en los años noventa. Ha sido calificado como “un artista – puente en la intermitente y espaciada historia de quienes han hecho cine en la Costa. (...) Durante la última década ha volcado su oficio, experiencia y talento al formato video para televisión” (Eusse,

2000: 10). Entre sus títulos se encuentran *Los placeres públicos* (Luis Ernesto Arocha, 1968), considerado un collage cinematográfico sobre las fiestas y actos sociales que tienen carácter de rito público evasivo; *Danzas y comparsas* (Luis Ernesto Arocha, 1973), que concluye con un gran baile público en la casa de Álvaro Cepeda; *Al mal tiempo buena cara ó La ópera del mondongo* (Luis Ernesto Arocha, 1975), es una visión crítica de las fiestas; *Tiempo de brisas, tiempo de carnaval* (Luis Ernesto Arocha y Sara Harb 1990) y *El congo en Carnaval* (Luis Ernesto Arocha y Sara Harb, 1991) sobre las raíces ancestrales de la fiesta, ambos realizados en codirección con Sara Harb; y *A ritmo de carnaval* (Luis Ernesto Arocha y Marta Yances, 1994) en codirección con la cineasta Marta Yances, interesado en explorar las músicas del carnaval. Estos últimos documentales contaron con el apoyo de las investigadoras Mirtha Buelvas Aldana y Margarita Abello Villalba, cuyos trabajos son en la actualidad (Abello, Buelvas y Caballero, 1985: 6-7), materia importante para el estudio de la fiesta popular.

Mención aparte merecen los trabajos de Jaime Muvdi, como *Caretas y capuchones* (1976), en el Carnaval de la reina Katya González y los trabajos de línea documental como el realizado por Heriberto Fiorillo y Pacho Bottia, titulado *Ay, Carnaval* (1981).

A finales de los setentas realizadores extranjeros, como Robert Audet, ven al carnaval como manifestación cultural con potencial turístico, a través de series como Carnavales del Mundo. La fiesta barranquillera, aparece en la mirada de la dimensión del viaje y la exploración. Audet dirigió junto a Jorge Ruiz Ardila, el documental *Carnaval de Barranquilla* (Robert Audet, 1978). El equipo de Audet y Ruiz realizó una investigación previa y permaneció durante un mes filmando las fiestas, atestiguando las emociones y sensaciones del pueblo, captadas como lo expresa Ruiz Ardila, con “una cámara muy fresca, muy libre, que se acerca a la gente con mucha espontaneidad, baila en las calles, se implica con la historia. Fue también reencontrarme con la ciudad donde había nacido, con algunos recuerdos de mi infancia y la entrada, definitiva a la televisión, que fue mi verdadera escuela” (Restrepo, 1986: 10).

La televisión regional tuvo un especial impacto a comienzos de los años noventa, abriendo espacios a realizadores nuevos, como Livingstone Crawford y Guillermo Henríquez. En lo que respecta al Carnaval de Barranquilla, Crawford realizó los

documentales *El torito nunca pierde* (Livingstone Crawford, 1990), y *Teatro de Carnaval* (Livingstone Crawford, 1992). Crawford propició con estos documentales la apertura de una nueva etapa de este género en la región Caribe, y trastocó las estructuras tradicionales en el trabajo etnográfico, involucrándose directamente en la historia, a través por ejemplo, del recurso de su voz, para recrear algunas de las melodías que ambientan la producción, ya que Crawford es músico. También es importante junto a Crawford, el dramaturgo Guillermo Henríquez Torres. Su única obra sobre el Carnaval, y no por eso menos importante, *Ciénaga... agonía de un carnaval* (Guillermo Henríquez Torres, 1991). El Carnaval de Ciénaga, ya desaparecido, fue una de las festividades que aportó manifestaciones y elementos folclóricos a la fiesta popular de Barranquilla, tesis sostenida por Henríquez Torres.

Con motivo de la proclamación del Carnaval como Obra Maestra del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad por parte de la UNESCO, Lola Salcedo, grabó el documental *Carnaval de Barranquilla, Carnaval del Nuevo Mundo* (Lola Salcedo, Livingston Crawford y Harold Ballesteros, 2002), un archivo de las imágenes logradas durante varias décadas sobre las fiestas y que acompañó el dossier de candidatura, el cual ha sido exhibido en diferentes eventos nacionales e internacionales (Lizcano Angarita y González Cueto, 2005: 264 – 273).

El argentino Matias Gueilburt junto a la colombiana María Pía Quiroga produjeron el documental *Carnaval de Barranquilla* (Matias Gueilburt, 2013), en el que “cuatro personajes son los encargados de narrar las diferentes esencias del carnaval. Al no haber presentador, ellos son los protagonistas, quienes con su devenir a través del antes, durante y después del carnaval, son quienes llevan el hilo narrativo” (Contreras Fajardo, 2009). Aunque destacan los testimonios quienes participan, gestionan o estudian el Carnaval, es una producción con un formato muy clásico, realizada por un canal que tenía en mente un fine divulgativo.

Tal vez sean diferentes los documentales realizados por Rafael Vargas y la dupla Julieta Escobar - Diego Lumerman, que se enfocaron en dos comparsas del Carnaval, y sus intenciones fueron conseguir un ejercicio experimental con imágenes y miembros de la respectiva comparsa, que serán profundizados más adelante, dado la relación de las mismas con las prácticas transformistas. Vargas realizó *Sal con el Korazon* (Rafael

Vargas, 2009) como una propuesta de lectura de las provocaciones experimentales de una comparsa que hace pocos años ha transformado la participación en los carnavales, *La puntica no'má*. Como sucede muchas veces en las fiestas, las diferencias se dirimen creativamente. Un grupo de artistas no satisfecho con la propuesta de la comparsa *Disfrázate como quieras*, decidió crear su propia comparsa, y fue este el resultado. Está relacionado el trabajo que un año después realizaron Lumerman y Escobar, *Disfrázate como quieras* (Julieta Escobar y Diego Lumerman, 2010), sobre aquella comparsa que desde los años ochenta quiso expresarse libremente en el espacio festivo, con disfraces basados en el albedrío de los artistas. Aquí como en el documental precedente se encuentra a los protagonistas preparando su participación y moviéndose anárquicamente a pesar de los innumerables controles que hoy se ciernen sobre las fiestas.

Las propuestas creativas de la imagen, desde la visión carnavalesca suscitan muchas lecturas, que con la intención de exponer un análisis acorde, nos conduce a la indagación por la participación creativa de artistas no sólo LGBTIQ+, sino también por quienes les apoyan, expresándose con libertad en el espacio festivo. De la mirada que años antes Gloria Triana hiciera con *Cada uno sabe su secreto* (Gloria Triana, 2007), documental sobre el Carnaval Gay, a los últimos intentos experimentales audiovisuales, hay nuevos contenidos en la lectura sobre los carnavales, que no sólo son contemporáneos, sino también otros discursos y planteamientos. Desde las posturas sobre la memoria y el archivo, pasando por la representación audiovisual y visual, hasta llegar al repertorio carnavalesco, encontramos un panorama rico en definiciones y discursos. A partir del documental de Triana se realizan nuevas interpretaciones y abordajes del fenómeno festivo, pero también de la inclusión de la comunidad LGBTIQ+ en los contenidos audiovisuales. Aunque el audiovisual LGBTIQ+ colombiano ha logrado visibilizar en las dos últimas décadas, desde los años noventa del pasado siglo su presencia se hace notoria en la televisión, muy poco en el cine, intentando leer un nuevo país.

Capítulo 3.- Representación audiovisual LGBTIQ+ en Colombia

La representación audiovisual con contenidos LGBTIQ+ en Colombia se ha presentado básicamente en los años dos mil, y aún se está a la espera de largometrajes que comprometidamente manejen los temas tal y como sucede en países como Argentina, Brasil, Chile, México y Cuba. El contexto de conflicto y violencia política que vivió el país en los últimos cincuenta años influyó en el escaso desarrollo de estos contenidos, teniendo en cuenta además que la homosexualidad dejó de ser delito en 1980, cuando fue derogado el artículo 419 del Código Penal colombiano.

A pesar de estas circunstancias adversas, la representación audiovisual LGBTIQ+ fue incluida en algunas producciones, unas realizadas por directores colombianos y otras por extranjeros, transitando en diferentes géneros.

La representación pasa de una tímida referencia en *La estrategia del caracol* (Sergio Cabrera, 1993) a unas referencias directas en *Soplo de vida* (Luis Ospina, 1999) y *La virgen de los sicarios* (Barbet Schroeder, 2000). Sin embargo, el género que más se compromete es el documental, en el que Colectivos como Mujeres al Borde y productoras como Mar de Leva impulsan la representación LGBTIQ+ en algunas regiones.

Ante estos contenidos audiovisuales, se plantean algunos interrogantes: ¿cómo ha evolucionado la representación audiovisual LGBTIQ+ en Colombia? En un país donde el desarrollo del cine ha sido complejo, cabe preguntarse ¿por qué los largometrajes más significativos tienen pocas referencias LGBTIQ+? ¿Por qué las referencias directas a lo LGBTIQ+ se encuentran presentes en documentales más que en cortos y largometrajes?

En este capítulo se realiza un balance del panorama de la representación audiovisual LGBTIQ+ en los años noventa y los dos mil, como fenómeno de resistencia frente a la invisibilidad imperante de un proyecto nacional de cine colombiano excluyente.

3.1. Los estudios de género y el audiovisual LGBTIQ+ en Europa y Latinoamérica

Los estudios LGBTIQ+ se encuentran profundamente ligados al campo de los estudios de género, que hacia finales de los años setenta estaban entrando en las universidades europeas y norteamericanas. Con la idea de explorar la relación entre los audiovisuales de contenido LGBTIQ+ con los estudios de género, podemos tener en cuenta los aportes de algunos investigadores. Como lo expresa Teresa de Lauretis “los estudios de género se desarrollaron más tarde, en parte como una crítica al feminismo... no es una coincidencia que el estudio de los hombres y las masculinidades fuera y siga siendo una preocupación importante de los estudios de género” (De Lauretis, 2011: 299). La forma como se han ido profundizando las investigaciones incluyen hoy -después de que ya existieran varios estudios al respecto- a “los estudios lésbicos y gay (los cuales) se sumaron más tardíamente a los programas universitarios, probablemente debido a su interés por la sexualidad, y los estudios LGBTIQ+ no aparecieron hasta los años noventa” (De Lauretis, 2011: 299).

El trabajo desarrollado por grupos de investigación en algunas universidades europeas han dado como resultado publicaciones que compilan estos avances. Así tenemos autores que en lo que toca a la relación entre los estudios de género y los estudios visuales, han enfocado una nueva mirada sobre obras fílmicas, a pesar de la superficialidad mediática que ha querido encasillar las películas como de temática gay, y frente a eso, los planteamientos centran la mirada en “lo que inunda literalmente es la fuerza de lo visual, en cierto modo la fuerza de la imagen cinematográfica” (Seguin, 2011: 213), como en los análisis sobre *Muerte en Venecia* (Luchino Visconti, 1971), o la asepsia de los discursos políticos o de las tendencias que circulan, para encontrar que “en el discurso oficial de la política se habla cuidadosamente de género. Los manifiestos LGBTIQ+ declaran la era de la contrasexualidad y posthumanidad y el transgénero se ofrece como una opción de la identidad” (Lohmüller, 2011: 260), al indagar en lo LGBTIQ+ en *Querelle* (Rainer Werner Fassbinder, 1982).

Un panorama que en la actualidad se revisa decididamente bajo el compromiso de una mirada inclusiva en la que caben las apreciaciones sobre el cine de género o los géneros, desde la mirada del cine de Guy Maddin, porque “lo que podría haber parecido in oxímoron antes de finales del siglo pasado, lo es menos cuando *queer* ha pasado a

formar parte prominente de algo que podríamos llamar la generosfera, el entorno específico de opciones de género presentes en un momento dado” (Mira, 2011: 245), mientras se teoriza desde una visión interdisciplinar que encuentra en retrospectiva un audiovisual que propone lecturas diversas desde épocas convulsas como la Transición a la contemporaneidad española, en cuanto a películas como *La piel que habito* (Pedro Almodóvar, 2011), pues “en el fondo plantea un tema muy presente en toda la obra de Almodóvar: la fuerza de la propia identidad” (Zurian, 2011: 286).

Un cine con contenidos LGBTIQ+ no aparecerá hasta los años noventa en Estados Unidos, gracias al término acuñado por B. Ruby Rich, académica y feminista norteamericana, quien en 1992 describió un movimiento independiente de cine que denominó *New Queer Cinema*, que se desarrolló desde principios de esta década. Las películas del movimiento *New Queer Cinema* suelen compartir ciertos temas, como el rechazo de la heteronormatividad y las vidas de los protagonistas LGBTIQ+ que viven al margen de la sociedad. En esa medida aparecen títulos como:

- *Three Bewildered People in the Night* (Gregg Araki, 1987),
- *The Living End* (Gregg Araki, 1992)
- *Teenage Apocalypse Trilogy: Totally Fucked Up* (Gregg Araki, 1993)
- *The Doom Generation* (Gregg Araki, 1995)
- *Nowhere* (Gregg Araki, 1997)
- *The Wedding Banquet* (Ang Lee, 1993)
- *No Skin Off My Ass* (Bruce LaBruce, 1991)
- *Hustler White* (Bruce LaBruce, 1996)
- *The Watermelon Woman* (Cheryl Dunye, 1996)
- *My Own Private Idaho* (Gus Van Sant, 1991)
- *Even Cowgirls Get the Blues* (Gus Van Sant, 1993)
- *Paris is Burning* (Jennie Livingston, 1990)
- *Boys Don't Cry* (Kimberly Peirce, 1999)
- *Poison* (Todd Haynes, 1991)
- *Dottie Gets Spanked* (Todd Haynes, 1993)
- *Safe* (Todd Haynes, 1995)
- *Velvet Goldmine* (Todd Haynes, 1998)

En Europa, cabe destacar que ya en los años ochentas y noventas se encuentran ejemplos de películas con temática LGBTIQ+ en Italia:

- *Gli occhiali d'oro* (Giuliano Montalvo, 1987)
- *Mery per sempre* (Marco Risi, 1989)
- *Vito e gli altri* (Antonio Capuano, 1991)
- *La discesa di Acla a Floristella* (Aurelio Grimaldi, 1992)
- *I buchi neri* (Pappi Corsicato, 1995)
- *Marciando nel buio* (Massimo Spano, 1996)
- *Il bagno turco* (Ferzan Ozpetek, 1996)

En Alemania, pasando de su división política (RFA y RDA) hasta su reunificación:

- *Taxi zum Klo* (Fran Ripploh, 1981)
- *Ein virus kennt keine Moral* (Rosa von Praundheim, 1986)
- *Coming out* (Heiner Carow, 1989)
- *Der bewegte mann* (Sönke Wortmann, 1994)
- *Echte kelder* (Rolf Silber, 1996);

En Francia:

- *L'Homme blessé* (Patrice Chéreau, 1983)
- *La Travestie* (Yves Boisset, 1987)
- *J'embrasse pas* (André Téchiné, 1991)
- *Gazon maudit* (Josiane Balasko, 1994)
- *Le nuits fauves* (Cyril Collard, 1992)
- *Presque rien* (Sébastien Lifshitz, 2000)

En España cineastas como Pedro Almodóvar empezaron a dejar su contribución desde principios de los años ochenta, con títulos como:

- *Laberinto de pasiones* (Pedro Almodóvar, 1982)
- *La ley del deseo* (Pedro Almodóvar, 1987)
- *Tacones lejanos* (Pedro Almodóvar, 1991)
- *Todo sobre mi madre* (Pedro Almodóvar, 1999)
- *La mala educación* (Pedro Almodóvar, 2004).

Junto al cineasta español, directores británicos con obras como:

- *Sebastiane* (Derek Jarman, 1976)
- *Caravaggio* (Derek Jarman, 1986)
- *The Garden* (Derek Jarman, 1990)
- *Edward II* (Derek Jarman, 1991)
- *Blue* (Derek Jarman, 1993)
- *Looking for Langston* (Isaac Julien, 1989)
- *Young Soul Rebels* (Isaac Julien, 1991)
- *The Crying Game* (Neil Jordan, 1992)

Son sólo algunos de los títulos que desde una riqueza audiovisual de posturas han confluído en las Américas.

La situación en Latinoamérica ha recreado un cine que ha dado apoyo a la comunidad LGBTIQ+ en su lucha por la visibilización y el reconocimiento de sus derechos plenos. Por supuesto, tal y como en las otras regiones del mundo ha sido un proceso que ha ido constituyéndose desde el estereotipo hasta representar la vida cotidiana de quienes han dado la cara ante la discriminación y la marginación de los miembros de su comunidad, con diferencias políticas y sociales que no se han dado en Europa occidental y Norteamérica. En sus representaciones desde los años setenta hasta el comienzo de los años noventa, el cine latinoamericano caricaturiza o victimiza a los homosexuales, especialmente basa su animadversión en la figura de un sujeto trastornado mentalmente que no sabe como ubicarse según su sexualidad, en las convenciones de una sociedad machista. Una película como *El lugar sin límites* (1978), de Arturo Ripstein es un claro ejemplo.

En un desolado pueblo de México llamado El Olivo, la principal atracción de un burdel decadente es un hombre travesti que todos conocen como La Manuela, quien junto a su hija La Japonesa, lleva el negocio que heredaron de su madre, pero que después de ser obsequiado por el cacique del lugar, Don Alejo, éste pretende ponerlo en venta, arrebatándoles así de las manos su único patrimonio. Una muestra más de las muchas facetas de un político que es no sólo el dueño del pueblo, sino de las vidas de sus habitantes. La película es la adaptación de una novela del escritor chileno José Donoso, del mismo nombre, que se considera una de las obras más importantes del cineasta mexicano. Algunos autores están de acuerdo en la tragedia que vive el hombre

heterosexual que en la historia, tanto en la novela como en la película, tiene deseos homosexuales reprimidos, y lo que parece una latencia, se convierte en algo muy fuerte (Millington, 2007: 303-304; Ingenschay, 2011: 77-87).

La Manuela, que juega con los géneros, propone una lectura que Dieter Ingenschay ha planteado, y que tiene que ver con las diferencias como se ha asumido la homosexualidad artística, literaria y audiovisual en Latinoamérica, y es que “el travestismo de La Manuela es el portador de su posición de ‘loca latina’, modelo que se impondrá en gran parte de la cultura/subcultura homosexual de Latinoamérica, rechazando el término anglófono ‘gay’ a la vez que el ‘imperialismo cultural’ de los modelos norteamericanos de una homosexualidad virilizada” (Ingenschay, 2011: 82). Esta película será la primera en problematizar el deseo LGBTIQ+ y las dinámicas performativas del género, pero antes que la película, la propia novela publicada por su autor en 1966, la cual es “anterior al movimiento estudiantil de 1968, anterior también al famoso ‘motín de Stonewall’ (*Stonewall Riot*), y anterior a la *Historia de la Sexualidad* de Michel Foucault” (Ingenschay, 2011: 80).

Existe entonces esta relación latinoamericana tan estrecha entre la literatura y el audiovisual, siendo que la primera ha tenido una preeminencia e influencia en los medios audiovisuales, como por ejemplo, el melodrama, y que partiendo de esa perspectiva, se puede notar en las películas con contenidos LGBTIQ+ realizadas en México:

- *Doña Herlinda y su hijo* (Jorge Humberto Hermosillo, 1984)
- *Danzón* (María Novaro, 1991)
- *Mirolava* (Alejandro Pelayo, 1993)
- *El callejón de los milagros* (Jorge Fons, 1995)
- *Y tu mamá también* (Alfonso Cuarón, 2001)

Por su parte el cinema brasileño ya tan audazmente en los años sesentas y setentas presentaba contenidos LGBTIQ+ tales como:

- *menino e o Vento* (Carlos Hugo Christensen, 1967)
- *Toda desnudez será castigada* (Arnaldo Jabor, 1973)
- *A Rainha Diaba* (Antônio Carlos da Fontoura, 1974)
- *Pixote* (Héctor Babenco, 1981)

- *El beso de la mujer araña* (Héctor Babenco, 1985)
- *Vera* (Sérgio Toledo, 1986)
- *Romance* (Sergio Bianchi, 1988)
- *Do Começo ao Fim* (Aluizio Abranches, 2009).

Los filmes LGBTIQ+ argentinos que apenas en los ochentas se abrieron paso, con una dictadura militar como trasfondo fueron:

- *Otra historia de amor* (Américo Ortiz de Zárata, 1986)
- *Adiós, Roberto* (Enrique Dawi, 1995)
- *Un año sin amor* (Anahí Berneri, 2005)
- *Plata quemada* (Marcelo Piñeyro, 2000)
- *Apariencias* (Alberto Lecchi, 2000)
- *Puto* (Pablo Oliveira, 2006).

En el ámbito chileno los contenidos LGBTIQ+ aparecerán sólo en el cambio de siglo, excepto una película en la que aparece por primera vez un personaje con esta tipología en *Caluga o menta* (Gonzalo Justiniano, 1990); los otros títulos son

- *Muñeca, cuestión de sexo* (Sebastián Arrau, 2008)
- *Lokas* (Gonzalo Justiniano, 2009)
- *Drama* (Matías Lira, 2010)
- *Des/Esperando* (Erick Salas Kirchhausen, 2010)
- *Otra película de amor* (Edwin Oyarce, 2010).

A pesar de la censura castrista, el cine cubano de temática o personajes LGBTIQ+ se abrió camino desde mediados de los años ochenta, cuando los contenidos se movieron en una dimensión paralela, una parte en el exilio, y otra que apenas se les permitió una leve apertura. El caso de *Conducta Impropia* (Néstor Almendros y Orlando Jiménez, 1984), es uno de los más relevantes. Fue realizada en el exterior con financiación francesa y tenía por finalidad demostrar la persecución y la represión del régimen de Fidel Castro contra la población LGBTIQ+ en la isla. Las críticas al documental no disminuyeron su impacto global, lo que Orlando Jiménez explicó a María Encarnación López, demostrando que la izquierda francesa había apoyado la producción: “lo que no puede soportar la izquierda festiva es que *Conducta impropia* fue financiada por la TV francesa, por un gobierno socialista (el gobierno de Mitterrand),

autorizada por un ministro de cultura socialista, por gente de izquierda y desde la izquierda” (López, 2014: s.p.).

La respuesta de algunos intelectuales vendría diez años después con *Fresa y Chocolate* (Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío, 1994), como una versión realizada en las entrañas de la Revolución Cubana por cineastas que contaban con el apoyo del régimen. Como lo expresó Jiménez en la misma entrevista, Gutiérrez Alea fue el principal crítico desfavorable y la prueba fue esta producción. Sin embargo, fueron dos contextos distintos. El valor estético de la película de Gutiérrez Alea y Tabío tiene un buen nivel, y la adaptación del cuento de Senel Paz, titulado *El lobo, el bosque y el hombre nuevo* (Paz, 2004: 1-59), es una de las obras herederas del legado del llamado Nuevo Cine Latinoamericano, que se desarrolló desde los años sesentas. La película es además la antesala a una reinterpretación de la Revolución como punto de partida para nuevas producciones con contenidos relacionados como *Chamaco* (Juan Carlos Cremata, 2010) y *Verde, verde* (Enrique Pineda Barnett, 2012). Aunque como expresan algunos críticos cubanos *Fresa y chocolate* haya dejado en metáfora el posible desenlace entre los protagonistas lo que “impide que la consumación de un enlace entre Diego, el católico culto, y David, el comunista con inquietudes literarias, avance más allá de una amistad sincera que se creía imposible” (Padrón, 2014: 55).

En otro sentido, aunque relacionada con la problemática de la Revolución Cubana y su rechazo contra la población LGBTIQ+ militante, se encuentra la producción norteamericana *Antes que anochezca* (Julian Schnabel, 2000). El artista y cineasta decidió hacer un homenaje al escritor e intelectual cubano Reinaldo Arenas, al llevar al cine la adaptación de su obra autobiográfica, del mismo nombre, que sin embargo, se mueve en un terreno bastante movedizo. Reconocer que es una adaptación correspondiente con la obra del escritor, puede que no le haga justicia, si se considera que más que una adaptación es una versión muy libre de Julian Schnabel, le restaría mérito al hecho de haber sido el único director que se embarcó en la empresa de reconocer la obra de Arenas y su contribución a la Cuba de la era Castro, o bien, por otra parte, aceptar que es una obra audiovisual que devela el trato de ese proyecto político contra la comunidad LGBTIQ+, especialmente el protagonista de la historia, en

algún modo permite hacer una lectura que cuestiona al régimen de los Castro, aunque por momentos pareciera que surtiera el efecto contrario.

En otros países latinoamericanos los audiovisuales con contenido o con personajes LGBTIQ+ se han manifestado con dificultad, pero existen ejemplos muy recientes en Ecuador, con los documentales *¿Quién mató a Shirley?* (Andrés Bastidas, 2013) o *Mujeres frente al espejo* (Jorge Vega Reyes, 2015), ambos indagan sobre las propuestas transformistas de travestis y *drags* ecuatorianas que se han convertido en personajes claves de la escena en Quito. Aunque no podemos obviar, por tratarse de dos documentales que retratan la dureza de la migración por parte de travestis ecuatorianas a Europa, especialmente a Francia, como es el caso de *Les travestis pleurent aussi...* (Sebastiano d'Ayala Valva, 2007) y *Angel* (Sebastiano d'Ayala Valva, 2011). El cineasta italiano siguió de cerca la realidad de quienes se dedican a trabajar en las noches en el *Bois de Boulogne* y en *Place de Clichy*, espacios de la prostitución. Especialmente centró su atención en Ángel, la travesti guayaquileña conocida como el Mujerón, por su contextura gruesa y su estatura. Dos historias llenas de dificultad y un retrato de la marginalidad, que resiste a la invisibilización.

La realidad LGBTIQ+ en Perú ha sido retratada en diferentes películas sólo hasta finales de los años noventa, como en *No se lo digas a nadie* (Francisco Lombardi, 1998), basada en el libro del mismo título del periodista Jaime Bayly; *Contracorriente* (Javier Fuentes-León, 2010), que a diferencia de la de Lombardi se enfoca en una realidad rural en un contexto muy complejo, en un pueblo de pescadores en la costa del Pacífico peruano. En la misma línea películas como *El pecado* (Palito Ortega, 2006), sobre la trágica vida de un sujeto homosexual en un pueblo andino, en una cultura machista y tradicional, así como *Mi hermano María Paula* (Piero Solari, 2009), una exploración del mundo urbano marginal de Iquitos, en una comunidad de jóvenes travestis que se dedican a la prostitución.

Venezuela, hoy inmersa en una convulsa situación política, no escapa a la mirada de sus propios directores, que han evidenciado los contextos violentos de la criminalidad, cada vez más elevada y agravada por una realidad socioeconómica muy delicada, desde los años ochenta cuando ya se habían producido documentales como *Trans* (Manuel Herreros y Mateo Manaure, 1983), sobre las travestis del entorno de

Caracas, una obra con la cual se inauguran los contenidos centrados en la temática, y será sólo hasta los años noventa, cuando empiezan a aparecer personajes LGBTIQ+ en *Río Negro* (Atahualpa Lichy, 1992), *Aire libre* (Luis Armando Roche, 1996) y *100 años de perdón* (Alejandro Saderman, 1998). A diferencia de *Pasarelas libertadoras* (Argelia Bravo, 2010), *Biografías encubiertas* (Argelia Bravo, 2009), *¿Qué importa mi sexo?* (Rodolfo Graziano, 2010) y *Cheila, una casa pa' Maita* (Eduardo Barberena, 2010), los primeros documentales de bajo presupuesto que se han comprometido con causas a favor de las travestis, por ejemplo, de la Avenida Libertadores de Caracas. Actualmente por lo menos cuatro películas han sido reconocidas a nivel internacional, como producciones que retratan a una Venezuela más real como *Pelo malo* (Mariana Rondón, 2014) -sobre un niño afrovenezolano que quiere alisarse el cabello, *Liz en septiembre* (Fina Torres, 2014) -sobre el amor entre mujeres-, y *Tamara* (Elia Schneider, 2014) -sobre el cambio de sexo-, a la que se suma la ganadora del León de Oro del Festival de Venecia, *Desde allá* (Lorenzo Vigas, 2015) -sobre la vida de un hombre de edad madura, dueño de un laboratorio de prótesis dentales, que busca jóvenes en la calle para llevarlos a su casa y pagarles por observarlos al masturbarse-, es evidente que a pesar de los momentos críticos, el audiovisual LGBTIQ+ venezolano es tan notable y fuerte como el de países como Chile.

En el contexto del Caribe, Puerto Rico es quizá uno de los países que tiene mayor producción o al menos más contundente históricamente, después de Cuba, de audiovisuales con contenidos LGBTIQ+, pero con la estrecha relación con los Estados Unidos, dadas sus circunstancias políticas. No obstante, la homofobia y el machismo son parte de su cotidianidad, contra lo cual algunos cineastas en los años dos mil han empezado a contar las historias de travestis, transformistas y *drag queens* que son creadores o aquellas que viven en función de la prostitución. Buenos ejemplos son:

- *Boquita* (Carmen Oquendo-Villar, 2005)
- *Mizery* (Carmen Oquendo-Villar y Joaquin Terrones 2006)
- *La aguja* (Carmen Oquendo-Villar y José Correa Vigier, 2012)
- *Camil* (Carmen Oquendo-Villar, 2012)

Se trata de interesantes ejercicios estéticos y urgentes dadas las realidades de quienes son retratados: la vida escénica de la transformista panameña Mizery, una

clínica de estética llevada en su hogar en Puerto Rico por José Quiñones que brinda tratamientos a personas transexuales, una chica transexual portorriqueña llamada Camil que se va a operar a Ecuador. El último trabajo documental, el género en el que más se han enfocado los realizadores, es *Mala Mala* (Antonio Santini y Dan Sickles, 2014), que retrata ampliamente la vida de transexuales, travestis, transformistas y *drag queens*, muy especialmente estas últimas, en San Juan, y crea una discusión sobre su realidad en la isla, las identidades y la problemática de la prostitución, desde la cual se legitima la estigmatización social más acérrima. A diferencia de los primeros realizadores, Santini y Sickles han difundido sus trabajos en plataformas como Netflix, vendiendo los derechos de difusión internacionalmente.

El último proyecto audiovisual de Carmen Oquendo-Villar goza ya de amplio reconocimiento antes de ser terminado previsiblemente en 2019 o 2020, *Diana de Santafé*, sobre una líder travesti barranquillera que trabaja por el reconocimiento de los derechos de vida de trabajadoras sexuales en el barrio Santafé de Bogotá, en Colombia.

3.2. El audiovisual de ficción colombiano: del cine de los ángeles al cine negro

La Colombia de principios del siglo XX, que ya venía de una larga era de guerras internas, como la de los Mil Días, iba a entrar, en los años cincuenta en una época convulsa denominada La Violencia. A lo largo de todo la primera mitad del siglo el derrame de sangre lo vivieron los seguidores políticos del partido Liberal, que fueron perseguidos y masacrados en el campo colombiano, como casi treinta años después, los que ocuparían ese lugar serían los simpatizantes y líderes políticos de izquierda del partido Unión Patriótica o los guerrilleros desmovilizados que habían firmado la dejación de las armas y los acuerdos de paz con gobiernos conservadores o liberales. Una sociedad así, que muy tímidamente fue reconociendo los derechos de las minorías, y que duró más de un siglo en reformar una constitución anclada en el pasado, no era precisamente el espacio para la apertura de discursos sobre la comunidad LGBTIQ+.

Pensar en hallar en los imaginarios colectivos películas con contenidos LGBTIQ+ que los colombianos recuerden, es advertir la realidad: en toda la historia del cine colombiano, sólo se ha realizado una película con contenido LGBTIQ+, que ni siquiera

fue dirigida por un colombiano, sino por un alemán, y que por supuesto fue adaptación de una novela colombiana con una historia que luchaba por no caer en el estereotipo, pero que sin embargo, muy a pesar de ser una crítica fuerte del escritor, en el lente del director vacilaba frente al estereotipo del joven sicario de las comunas de Medellín, la misma ciudad estigmatizada por la sombra del narcotraficante y criminal Pablo Escobar, aunque reivindicando al tiempo al intelectual LGBTIQ+ que mantiene una relación discrecional con sus colegas al retornar al país. Nos referimos a *La virgen de los sicarios* (Barbet Schroeder, 1999).

Otro punto importante, que se desprende de este panorama, es que la población colombiana de los ochenta y noventa estaba apegada a la televisión pública nacional y regional, y en ese ámbito las telenovelas eran las más vistas. Una treintena de historias que seguían en el mayor de los casos promoviendo el estereotipo: desde el peluquero de pueblo al apuesto ejecutivo de ciudad. Fueron no obstante actos de heroísmo. El actor Carlos Barbosa siguió lidiando con el señalamiento de su supuesta homosexualidad, cuando interpretó al peluquero Eurípides de *El Divino* (Caracol Televisión, 1987-1988). Abriría puertas por dentro de los medios de comunicación, de los canales y programas de televisión.

También es necesario señalar que hoy es tendencia encontrar un cine de autor preocupado por luchar contra los estereotipos, pero que en la realidad Colombia no ha llegado a tener un largometraje de ficción como el logrado por el chileno Sebastián Lelio quien recientemente ganó el Premio Oscar a Mejor película de habla no inglesa por *Una mujer fantástica* (Sebastián Lelio, 2017). Es decir, no realizar películas para dejar un papel secundario o mucho menos que eso a los personajes LGBTIQ+, sino relieves su dignidad e integridad, por encima de los fundamentalismos mediáticos.

Los festivales y muestras de cine LGBTIQ+ han impulsado a los realizadores tengan o no esta orientación, como el caso del Ciclo Rosa de Bogotá, que ya se acerca a sus dieciocho años de existencia. La exhibición es una parte muy apreciada por los cineastas, permitiéndoles recibir un *feed-back* de los asistentes. En sus ediciones de 2015, 2016 y 2017, el Ciclo Rosa ha incluido en su programación unos ocho cortos que son una cuota significativa en la escena *queer*, incluyendo argumentales y documentales con la diversidad de visiones del contexto colombiano como:

- *Los ríos* (Andrés Suárez, 2015)
- *Se me hizo el milagrito* (Diego Saldarriaga, 2015)
- *Mi persona favorita* (Steffani Sabogal, 2015)
- *Atrévete a ser* (Gabriela Ángel, 2015)
- *Fuertes para ser libres* (Johana López, 2016)
- *Mujeres con los gordos bien puestos* (Cristina Uribe Villa, 2016)
- *Tierra caliente* (Álvaro Ruiz, 2016)
- *Porque no* (Ruth Caudeli, 2017).

Son otras miradas sobre la realidad del país, que no cuentan en encuestas de opinión, en los programas de deportes, en las romerías de los domingos o en los especiales sobre reinas de belleza, pero ya forman parte de un imaginario. Si lo vemos así, podríamos compararlo con el hecho de que apenas en 1994 surge un programa de estudios de género en la Universidad Nacional, iniciativa pionera que establece los estudios de género en el país no sólo como espacio para la investigación sino también para la formación, y hasta 2001 en una unidad académica dentro de una Facultad. Teniendo en cuenta estas circunstancias, no es de extrañar que muy recientemente se estén produciendo audiovisuales con contenidos de género y LGBTIQ+.

Esta compleja situación de los estudios de género y el cine en Colombia no es reciente. Un constante incremento de las cifras de feminicidios y violaciones a niñas (Red Feminista Antimilitarista, 2018: 1-35), demuestra el carácter de urgencia que tiene la representación audiovisual de género, incluyendo a la comunidad LGBTIQ+. Apenas hasta mediados de los años sesenta, se realizan películas dirigidas por mujeres, y han sido pocas, incluyendo aquellas que tratan historias de mujeres. La investigadora Juana Suárez, la única autora que ha estudiado el cine con perspectiva de género en Colombia, rescata títulos con estas características en sus trabajos como

Con su música a otra parte (Camila Loboguerrero, 1983) y *María Cano* (Camila Loboguerrero, 1990); *El reino de los cielos* (Patricia Cardoso, 1995); *El alma del maíz* (Patricia Restrepo 1995), y *Nuestra voz de tierra, memoria y futuro* (Marta Rodríguez y Jorge Silva, 1981), documental que combina elementos de ficción y documental así como recursos teatrales. Igualmente: las recientes óperas primas: *La historia del baúl rosado* (Libia Stella Gómez, 2006); *Los últimos malos días de Guillermino* (Gloria Monsalve, 2008) y *El Ángel del acordeón* (María Camila Lizarazo, 2008) (Suárez, 2009: 115).

A pesar de que en el país se ha avanzado científicamente con los estudios de género, también es cierto que la consolidación de un proyecto nacional de cine no se ha concretado. En eso tienen que ver las instituciones formadoras, porque las escuelas de cine, excepto la de la Universidad Nacional y algunas iniciativas privadas, son las únicas que han promovido la producción de un cine expandido y amplio en sus contenidos. Es necesario tener los alcances que directoras de cine latinoamericanas han logrado en otros países de la región, como lo asegura Suárez cuando se refiere a Lucrecia Martel, Lucía Puenzo y Claudia Llosa: “se han caracterizado por su visibilidad internacional que reposiciona el cine hecho por mujeres en América Latina y porque comparten inquietudes con una generación de jóvenes cineastas que busca abandonar la narrativa fílmica clásica o experimentar con elementos de la misma, proponiendo desviaciones tanto formales como temáticas” (Suárez, 2014: s.p.).

En los estudios adelantados por Suárez, destaca la presencia del melodrama, clave para comprender porque es una línea discursiva que influye en la producción audiovisual en Latinoamérica, especialmente en Colombia, ligado a una larga tradición, que pasó de las radionovelas a las telenovelas: “las representaciones de la familia y la casa, la aproximación a la religión y la exploración de la sexualidad, tres preocupaciones reiterativas que precisamente desafían la extensa tradición melodramática latinoamericana en el cine” (Suárez, 2014: 114-127). Teniendo en cuenta que el melodrama ha sido clave en la construcción de una manera de mirar, es porque ante el cine y la televisión actual, “los temas dominantes han sido los dramas domésticos y las narrativas épicas-históricas que replican cuestiones nacionales a través del microcosmos familiar” (Suárez, 2014: 114-127).

Nada paradójico, la influencia del melodrama ha sido tal, que los actores del teatro aportaron con tal fuerza a la televisión y al cine, configurando en Colombia un interesante laboratorio de voces. Investigadores del género como Pedro Adrián Zuluaga han encontrado la interesante relación forjada durante un siglo, que evidentemente las fronteras se desdibujan. Tomando nota de sus planteamientos, hallamos la trama que se tejió entre unos y otros géneros:

la televisión en Colombia nació en un estrecho vínculo con el cine. Su aparición, en 1954, como una de las tantas promesas de modernización del gobierno de facto, aportó elementos nuevos a esa condición siempre bastarda del cine (...) En la década de 1920

el cine miró hacia la literatura buscando en ella legitimidad cultural y el pozo de historias y personajes asentados en la tradición (...) En los años cuarenta, las películas probaron capitalizar la creciente popularidad de la radio de ese entonces y de sus celebridades (...) En las décadas siguientes, con matices y altibajos, la televisión ha sido la gran aliada del cine, con frecuencia su espejo deformado, su lado oscuro y lunar, aunque la literatura, el periodismo, las artes plásticas y el teatro hayan alimentado por turnos ese cuerpo (Zuluaga, 2016: 76).

Así pues, la televisión y el cine tuvieron una relación productiva que fue clave para una sociedad que emergía en medio de un conflicto interno cada vez mayor, con una plataforma como el narcotráfico, que le servía de respaldo. Entonces, las telenovelas se convirtieron en la válvula de escape del país de la realidad. La producción cinematográfica percibía menos interés, dado que el consumo de telenovelas aumentaba. El proyecto de nación que el Estado quería crear a partir del melodrama estaba consiguiendo sus frutos. Las estrategias usadas para captar a familias enteras, se manipulaban desde la televisión. En ese sentido, habría que tener en cuenta la imagen que la telenovela creó, o el papel importante jugado sobre los estereotipos con respecto a personas LGBTIQ+.

Así, la figura de la loca aparece en la televisión de la mano de una telenovela que a finales de los ochentas llegó a provocar muchas críticas, incluso su probable censura. *El Divino* (Caracol Televisión, 1987-1988), adaptación de la novela del mismo nombre del escritor Gustavo Álvarez Gardeazábal publicada en 1985 (Álvarez Gardeazábal, 1985: fue llevada a la televisión bajo la dirección de Kepa Amuchastegui. En ella, el actor Carlos Barbosa interpreta al peluquero del pueblo, llamado Eurípides. La historia ocurre en un pueblo del departamento del Valle del Cauca llamado Ricaurte, en el que Mauro, un humilde muchacho se enamora de una chica de clase alta. En el fondo es una obra costumbrista que muestra la cultura de una región de Colombia, con los típicos paisajes y personajes que captan audiencia como: las hermanas adineradas, el bobo, la chismosa, el cura, el terrateniente, la dama elegante, la fanática religiosa, la adivinadora del futuro, el prestamista, el vago, el boticario y hasta los extranjeros, entre otros.

En ese contexto aparece por primera vez un personaje LGBTIQ+ -con toda la parafernalia típica montada por el mismo novelista, en aquel inhóspito pueblo- que como las mujeres del lugar, asedia al protagonista. Barbosa, en una entrevista

concedida a Patricia Pardo para el programa televisivo *Confesiones* en 2017 habló de ese papel:

cuando me ofrecieron el personaje lo pensé unas diez veces porque era el único... la primera vez que se iba a hacer un personaje de esos en televisión. En esa época había más machismo que ahora y esos personajes no se podían ni siquiera nombrar porque iba a ser un problema para el actor (...) porque cuando no se ha hecho una cosa así la gente tiene mucho temor. (...) y decidí aceptarlo (Pardo, 2017).

Sin embargo, Barbosa recibió muchas presiones para que no hiciera tan evidente el comportamiento homosexual del personaje, pero siguió adelante: “hubo (...) ciertas presiones para que le rebajara un poco. Logramos después de esa reunión que se continuaba. El caso es que la novela salió al aire y ese personaje se robó la novela” (Pardo, 2017).

Pero la censura si logró que otras telenovelas fueran retiradas del aire, como *El infierno* (Coestrellas, 1987), escrita y dirigida por Bernardo Romero Pereiro y protagonizada por Luis Eduardo Arango, quien en la serie interpretó algunas escenas íntimas con otro hombre, sólo se alcanzaron a emitir tres capítulos. O *Los Pecados de Inés de Hinojosa* (RTI Televisión, 1988), dirigida por Jorge Alí Triana, que vivió la censura por las escenas de lesbianismo entre dos de las protagonistas, Amparo Grisales y Margarita Rosa de Francisco, que no lograron retirarla de la programación (Peláez R., 2008: s.p.; El Tiempo, 2008: s.p.).

Al avanzar los años noventa, los personajes LGBTQ+ fueron incrementándose y se fue pasando de un estereotipo a la realidad de la vida cotidiana:

desde Eurípides hasta nuestros días se ha generado una transformación en el tratamiento de los personajes gay en las telenovelas. Eso cree Álvaro H., de la Fundación Diéresis: Antes éramos amanerados, femeninos y con tinte de caricatura. En *Café con aroma de mujer* (RCN Televisión, 1994), con el hermano de Sebastián Vallejo, se mostró la salida del clóset; el Marcel, de *Hombres* (RCN Televisión, 1996-1997), es más de avanzada. Hoy el personaje hasta que no dice, no se nota que es (Peláez R., 2008: s.p.).

Algunos de los actores y sus personajes LGBTQ+ en la telenovela colombiana fueron Guillermo Vives que interpretó a Bernardo Vallejo Saénz en *Café con aroma de mujer* (RCN Televisión, 1994-1995); la actriz Alejandra Borrero interpretó a Helena Saldarriaga en *Perfume de Agonía* (Producciones JES, 1997-1998) y a Soledad Carbó en *Merlina mujer divina* (RCN Televisión, 2006); Julián Arango interpretó al estilista

Hugo Lombardi en *Yo soy Betty la fea* (RCN Televisión, 1999-2001); Sebastián Boscán interpretó a Leandro Santos en *Pasión de Gavilanes* (RTI Televisión, 2003-2004); Endry Carreño fue la primera actriz transgénero en interpretar un personaje similar llamado Laisa, en *Los Reyes* (Coestrellas, 2005-2006); Juan David Galindo interpretó a Alcides Niño, un obrero que enfrenta su homosexualidad en *El último matrimonio feliz* (RCN Televisión, 2008-2009); Patrick Delmas y Jorge Enrique Abello conformaban una pareja igualitaria en la serie española adaptada en Colombia *Aquí no hay quien viva* (RCN Televisión, 2008-2009); Ricardo Leguízamo interpretó al chef Gino en *Amor en custodia* (RCN Televisión, 2009-2010); Natalia Reyes interpretó a Ana Lucía Giraldo en *A mano limpia* (Cenpro Televisión, 2010-2011/2012-2013); Mijail Mulkay interpretó a Rodrigo Flores en *Los caballeros las prefieren brutas* (Laberinto Producciones, 2010); Rodrigo Candamil interpretó al diseñador Lucas de la Rosa en *Chepe Fortuna* (RCN Televisión, 2010-2011) y en *Casa de Reinas* (RCN Televisión, 2012-2013); Andrés Parra interpretó al diseñador Tony en *Hilos de amor* (Caracol Televisión, 2010-2011) y Juan Pablo Espinoza interpretó a Camilo Rincón, un personaje que se negaba a aceptarse como homosexual en *Secretos de familia* (Caracol Televisión, 2010-2011).

Pero del plató de la televisión a las locaciones del cine la distancia no era muy grande. Los actores de las telenovelas suplieron las necesidades de los cineastas colombianos durante los años noventa, desdibujándose los límites entre un género y otro. Ya hacía tiempo que las escuelas de teatro más importantes del país, en Bogotá, Medellín y Cali habían echado a andar a artistas de diferentes niveles para participar en proyectos televisivos o audiovisuales. A comienzos de los años noventa, la Compañía para el Fomento Cinematográfico (FOCINE) entidad estatal encargada del Fondo Nacional del Cine Colombiano, desde 1978, fue liquidada, debido a las pérdidas generadas por la taquilla, que tenía un papel importante en el intento por desarrollar una industria fílmica. FOCINE colocó las bases para una etapa muy importante para un proyecto de cine nacional, promoviendo las producciones de cortos, medios y largometrajes, y su difusión por el mundo.

Cuando FOCINE cerró, la película que había ganado incentivos por su guión, se vio en serios problemas para continuar el proyecto, y fue una productora de televisión, implicada en el ámbito de las telenovelas y la información, la que proporcionó los

medios financieros para continuar y terminarla. Esa película fue *La estrategia del caracol* (Sergio Cabrera, 1993):

el clamoroso éxito de la película incentivó la participación de Caracol en las siguientes películas de Cabrera, *Águilas no cazan moscas* (Sergio Cabrera, 1994) e *Ilona llega con la lluvia* (Sergio Cabrera, 1996), que inicialmente estaba pensada como una miniserie para televisión. Caracol fue también la productora por Colombia de la película *Edipo Alcalde* (Jorge Alí Triana, 1996), también con guion de García Márquez (Zuluaga, 2016, 92).

Las críticas fueron favorables para la película de Cabrera, venidas desde diferentes posturas como la de Jesús Martín-Barbero: “ya no aprende la telenovela del cine, sino que el cine aprendió de la telenovela (...) logra poner en el lenguaje cinematográfico una historia inverosímil pero maravillosa y encantadoramente colombiana. En ella vimos al mejor país, el de la gente del común” (Rincón, 2016: 37). En el caso de Nicolás Buenaventura: “este escenario, este espacio creativo... nos permite descubrir en la fábula argumental del drama, en la historia de la resistencia al desalojo, paso a paso, toda la historia peculiar de este país colombiano... Descubrir toda la tragedia y a la vez la dignidad de esta historia colombiana” (Buenaventura, 1994: s.p.).

Esta fue también la primera película colombiana en incluir en su historia a un personaje LGBTQ+, y en ese sentido explorar las razones por las cuales el director quiso hacerlo, aún están en el vacío. La historia de una vieja casona del barrio La Candelaria, que cumplía funciones de inquilinato, en el centro de Bogotá, es el punto de partida de un drama épico, en el que los habitantes de la propiedad intentan resistir al desalojo por parte de su dueño legítimo. Viendo la imposibilidad de frenar mediante una acción pacífica, deciden poner en marcha una estrategia para ganarle la casa al dueño teniendo en cuenta los años y las generaciones que la han habitado. En medio de aquella estrategia, uno de sus habitantes aparece recobrado, y la performatividad de su género sólo se urde, promovido por la comunidad, para ayudarles en su empeño de lograr sus objetivos. Su nombre Gabriel. Vive travestido, y cuando el cura es llamado por la posible materialización de un milagro, la aparición de la Virgen, un encuentro furtivo con éste, devela su verdadera identidad. Conminado por la reacción del clérigo, Gabriel decide colgar sus hábitos travestis y volver a vestir como heterosexual y conseguir un empleo en una gasolinera.

Pero en la película Gabriel como varón y Gabriela como travesti, es la actriz Florina Lemaitre en la realidad, un papel que le fue asignado sin que todavía se puedan hallar argumentos comprensibles. El por qué una actriz heterosexual habría sido más indicada para este papel, es algo que se mantiene confuso a día de hoy. Haberla elegido, pudo suceder teniendo en cuenta que el director ignoraba los matices que implicaban incluir un personaje así y por supuesto, esto se puede medir en las declaraciones de la actriz al programa Gente, de R.T.V. Televisión y Señal Colombia a finales de los noventa: “primero es un personaje difícil de hacer, porque yo soy una mujer haciendo el papel de un hombre, que a su vez es homosexual, pero que en un momento dado de la película vuelve y se vuelve hombre” (Rincón, 1998). La actriz no tenía clara la dimensión e importancia del personaje, pensaba que su actuación era parte de un todo que no haría ni más ni menos diferencia entorno a lo que el público pudiera expresar, en especial un personaje LGBTIQ+: “había mucho juego ahí que para mí era difícil... un travesti logra parecer una mujer gracias a que ellos tienen un quiebre en la cintura... si yo hacía eso quedaba demasiado mujer, porque ya mi cuerpo si era de mujer... entonces era como una contradicción” (Rincón, 1998).

En el diálogo que Gabriela sostiene con Fray Luis, el personaje interpretado por el actor Gustavo Angarita, en la habitación de esta en el inquilinato, conocido como la casa Uribe y razón de la disputa y del desalojo, el sacerdote repara en una reproducción del *San Sebastián* de Giovanni Antonio Bazzi, más conocido por el apodo de El Sodoma, obra de 1525, que hace parte de la iconografía universal sobre la homosexualidad. Un santo mártir al cual se le rinde culto por ofrecerse para el martirio. Una lectura que nos anticipa lo que viene.

Allí en aquel lugar, Fray Luis le pide que le escuche como una amiga, y Gabriela acepta. Este le confiesa que no ha conocido mujer. Ante la sorpresa de Gabriela, inmediatamente Fray Luis expresa: “porque yo también soy hombre. No soy un ángel” (Sergio Cabrera, 1993) y la respuesta de Gabriela a esta confesión fue: “yo sí” (Sergio Cabrera, 1993). Es decir, yo no soy una travesti, en realidad soy un ángel, es lo que parece querer confesar. No hay un nombre para lo que en realidad soy, por tanto, es más fácil guiarse por el estereotipo o por la negación. Luego Fray Luis va más allá y le dice que si puede tocarle. Nuevamente acepta, y cuando se supone que llevado por la

mano de ella toca su sexo, según lo que vemos en pantalla, suponemos, la mano del clérigo topa con el pene de Gabriela, ante la conmoción de éste, en ese instante ella exclamará: “tampoco puedo amar padre... como usted” (Sergio Cabrera, 1993).

Es el cine de los ángeles, es la única forma de aceptar el papel de un personaje LGBTIQ+ en el cine colombiano de los noventa, y además el primero, que no existan escenas íntimas y que el sacerdote pase por confundido. Así lo parece confirmar Lemaitre en la entrevista antes citada: “finalmente me di cuenta que de verdad los travestis son como ángeles, ellos no tienen un sexo como definido en realidad” (Rincón, 1998).

Del cine de los ángeles se pasa al cine de la calle, de la barriada, del crimen, de la violencia paramilitar y sicarial, a finales de los años noventa. El cine de Luis Ospina y de Barbet Schroeder, que a diferencia de las películas de Cabrera, fueron contundentes en la presentación de la realidad colombiana. En estas, los personajes homosexuales adquieren una voz propia. No son parte de una familia que les encubre en sus propios negocios, o les exige que se escondan. Simplemente son ellos mismos. Aunque los estereotipos parecen seguir, o en parte romperse, la imagen de la representación LGBTIQ+ evoluciona. En *Soplo de vida* (Luis Ospina, 1999), el actor heterosexual Robinson Díaz interpreta a un transformista llamado Jacinto, que administra un hotel en el centro de Bogotá. El lugar es escenario de un crimen, y Jacinto está en medio. Conoce los entresijos de todo lo que allí acontece y se convierte en un informante doble, para el detective que investiga el caso y para su amante que nunca consuma el acto. Jacinto sueña con las divas mexicanas y argentinas, como María Félix y Libertad Lamarque, con los tangos de Carlos Gardel, y toda esa memorabilia está en su habitación del hotel. Juega a performativizar el género, pues en una de las escenas de la película se transforma y cambia su lenguaje, según se manifiesta en la relación con el macabro personaje Estupiñán (Álvaro Rodríguez), su amante etéreo y sádico. Aquel que será responsable de su asesinato.

El hotel de la escena del crimen, donde trabaja y vive Jacinto, es el centro de toda la historia. Hasta allí llega el detective Emerson Roque Fierro (Fernando Solórzano) intentando, según cuenta a partir de un flashback al taxista que le conduce a Armero a esparcir las cenizas de su amante Golondrina, esclarecer los hechos sobre el

asesinato de la joven, que era amante también del político Medardo Ariza (Álvaro Ruiz) y a la vez del cuñado de este, el torero José Luis Domingo (Juan Pablo Franco). Abordará a Jacinto con aire de superioridad y machismo, pues en la película, se potencia el estereotipo de la loca, y su personaje corresponde con un prototipo que cotillea, mete sus narices y lo hurga todo. Aquí se pasa de la travesti arrepentida, deprimida y trágica del cine de Cabrera, a un transformista que parece disfrutar su condición, ya que no existe en Jacinto el menor remordimiento, incluso cuando recibe un trato degradante de Estupiñán, que corta las comisuras de sus labios con una navaja y roba su dinero. Se diría que el cine de Ospina en todo caso avanza con esta tipología de personaje, más cercano a su tratamiento a finales de los años setenta, más contemporáneo, y en cambio la propuesta de Cabrera resulta muy anacrónica con respecto a la suya.

La investigadora de Juana Suárez ha encontrado que hay una trama lúdica de sexualidades entre los personajes, como en la relación entre Jacinto/María Felix y Estupiñán “en una de las construcciones mejor logradas, la predilección de Jacinto por las personificaciones de María Felix, la diva mexicana que preside su espacio privado, imprimen una nostalgia retro a la puesta en escena” (Suárez, 2009: 175). Antagonista de Fierro, Estupiñán “encarna al hipermacho cuya masculinidad intenta no ser desafiada ni desestabilizada por sus relaciones homoeróticas con Jacinto/María Felix” (Suárez, 2009: 175). Suárez también ha encontrado una cercanía con *El lugar sin límites* (Arturo Ripstein, 1977) en la relación que se da en forma similar entre Pancho (Gonzalo Vega) y La Manuela (Roberto Cobo). En ese sentido muchos aspectos se encuentran conectados:

la combinación de violencia y machismo, sumado al decorado sombrío y sórdido (...) el hecho de que Jacinto únicamente se vista como mujer para Estupiñán, sólo sostiene en apariencia el binarismo convencional femenino/masculino (...) Fuera del espacio privado de Jacinto, la narrativa no ofrece ninguna otra pista de que Estupiñán sea homosexual o bisexual (Suárez, 2009: 175).

La relación de Jacinto con Estupiñán no es la única que sostiene en la película. También lo hace con el antagonista de este, el detective Fierro. En su faceta de voyeur, Jacinto espía a Fierro semidesnudo paseándose en toalla por la habitación del hotel. En Fierro también su sexualidad es ambigua desde que topa con Jacinto, incluso en la reafirmación que le hace de su masculinidad una vez le descubre observando tras el

agujero: “se hará evidente que Fierro puede ser también objeto de deseo... su respuesta al descubrir esta situación que pone en entredicho su condición masculina— ya de por sí algo ambigua—, será amedrentar a Jacinto, pistola en mano, su sexo debidamente cubierto por una toalla” (Gómez G., 2004: 157).

El trágico final de Jacinto, encarnando en ese momento como transformista a María Felix, es una muestra real que anota también la visión de Ospina sobre el contexto de la realidad que le interesa abordar. No se observa en toda la película el cuerpo de Golondrina, sin embargo el cuerpo acuchillado de Jacinto, asaetado y esposado por Estupiñán, revela inquietudes. Cuando Estupiñán asesina a Jacinto, en realidad asesina a María Felix. No hay pues una posición enunciativa de carácter protagónico para el personaje. Si pone en entredicho la sexualidad de los machos “su carácter moral parece estar directamente relacionado con su nivel de ‘hombría’ (...) están modelados a imagen y semejanza del investigador en la película de detectives y el macho del cine mexicano, respectivamente” (Gómez G., 2004: 156), simplemente es golpeado, herido o amenazado, y si cruza la línea a partir de la cual se resguarda la sexualidad de estos dos, es sin más asesinado.

Aunque el trasfondo de la película tenga como intención trasegar por la Bogotá sórdida y oscura, la Bogotá real que subyace en los planos cerrados, de calles pobladas de frustraciones, si que pareciera que se tenía la idea inicial de crear una historia que conectara con las ciudades que se mueven en la cotidianidad, la Bogotá del tango, la Bogotá del desplazado, la Bogotá de la cultura mexicana, la Bogotá de las prostitutas, porque teniendo en cuenta el título del guion de Sebastián Ospina, el papel de María Felix pudo ser más fuerte: *Adiós, María Felix* (El Tiempo, 1994: s.p.). Su título posterior fue el que el director le dio, *Soplo de vida* (Luis Ospina, 1999), una historia contemporánea de Colombia, con la tragedia del volcán Nevado del Ruiz de fondo, cuya lava arrasó la población de Armero, y que quedó en el imaginario colectivo desde 1985.

Otra forma de representar a personajes LGBTIQ+, pero esta vez en Medellín, es la que cuenta la película *La virgen de los sicarios* (Barbet Schroeder, 1999), una adaptación de la novela del mismo título del escritor colombiano Fernando Vallejo, publicada en 1994 y quién además ejerce de guionista. En la historia un escritor

homosexual llamado Fernando (Germán Jaramillo) decide regresar a su ciudad, y encuentra que se ha sumido en un declive moral, sitiada por el narcotráfico y los asesinos a sueldo, llamados sicarios. En casa de su amigo Alfonso (Manuel Busquets), quien da una fiesta, conoce a Alexis (Anderson Ballesteros), un joven que cautiva al escritor desde el primer momento, pero sin saber la realidad que hay detrás, más tarde descubrirá que es un sicario de las comunas¹⁸ de la ciudad. Aún así, Fernando sigue viéndose con Alexis, y este le acompañará en cada faceta de la memoria al recorrer lugares de su ciudad y de los pueblos del departamento de Antioquia donde tiene vínculos afectivos o sociales. Así también será testigo de las muertes causadas por los sicarios, incluso al mismo Alexis que es asesinado enfrente suyo, quedando el cuerpo sin vida en sus brazos. Termina relacionándose sin saberlo con aquel que asesina a Alexis, otro joven sicario llamado Wilmar (Juan David Restrepo). Fue la primera película cuyos contenidos representaban a personajes LGBTIQ+ en roles muy diferentes de las películas precedentes.

En *La virgen de los sicarios*, no se usan los términos homosexual ni gay, sino marica¹⁹. La expresión la usa por vez primera Alfonso cuando presenta a Fernando y a Alexis:

mirá Alexis, este es mi amigo Fernando... nos conocemos desde hace eternidades... prácticamente desde que nos volvimos maricas... ¿No es verdad? A lo que Fernando replicará diciendo (...) ¡Que va! ... ¿Marica yo? Marica vos y el presidente. Como va a ser marica un hombre que se ha acostado con más de mil muchachos. ¡Yo lo que soy es un berraco! (Barbet Schroeder, 1999).

Se asume el término marica diferenciándolo de berraco²⁰, es decir, el primero como forma de expresarse sobre la loca, o el escritor loca, que tal vez establece el mismo escritor Fernando Vallejo para diferenciarse de un Manuel Puig o un Pedro Lemebel. Por eso se compararía con el término berraco. También el término marica se extiende al presidente de turno, en este caso a los últimos presidentes, es decir César Gaviria (1990-1994) y Ernesto Samper (1994-1998) “el primero es el responsable del

¹⁸ Barrios de invasión en la periferia de la ciudad colombiana de Medellín –similares a las llamadas favelas de Rio de Janeiro en Brasil-, producto de las migraciones del campo a la ciudad que tuvieron su auge en los años sesenta y se consolidaron a finales de los ochenta. Estas hicieron que la ciudad pasara, en las dos últimas décadas, de 219 a 265 barrios.

¹⁹ Una expresión que se admite no sólo como connotación de una persona que siente atracción por personas de su mismo sexo, sino también como aquella persona que se deja engañar o que se deja manipular por otras.

²⁰ La voz en el Diccionario de la RAE es verraco, pero en Colombia se escribe berraco.

modelo aperturista, de la farsa con Pablo Escobar... y Samper, continuador del modelo neoliberal, aliado y falso justiciero de los narcos, desfacedor de 8.000 entuertos encantador de serpientes en este circo sin pan y sin empleo” (Muñoz Sarmiento, 2017: s.p.).

Una revisión de los estudios sobre la película nos permite encontrar que la mayoría se han centrado en la novela (Von der Walde, 2001: 27-40; Serra, 2003: 65-75; Santos, 2008: 559-571; Osorio, 2009; Alvarado Tenorio, 2010: 14-16; Torres, 2010: 331-338; Giraldo Pulido, 2010: 1-140; Locane, 2012: 88-98; Pérez Sepúlveda, 2013; Peña Steel, 2015: 1-16), si es que existe una línea divisoria que distinga a la una de la otra, más difusa que marcada. La existencia de tan variados estudios confirma así lo que para algunos autores fue el reconocimiento decisivo para Vallejo como escritor: “con la publicación alcanzaría la efímera gloria del mundo editorial de hoy y un nicho entre los textos poéticos más notables de nuestro tiempo” (Alvarado Tenorio, 2010: 14). En los estudios como en los casos de investigaciones dedicadas al cine colombiano parece que los contenidos y las representaciones homoeróticas no tuvieran ninguna relevancia, más que aquella que nos ofrece la violencia como marco (Suárez, 2009: 110-112; Suárez, 2010: 104-111). Eso tal vez fue lo que llevó al principal crítico y detractor de la película, a escribir un editorial incendiario desde su revista para prohibir su exhibición en el país, lo que por fortuna no tuvo ningún efecto (Santamaría, 2000), porque la película marcó un antes y un después en la historia de la representación LGBTIQ+ en Colombia.

Aunque su contexto esté vinculado con la violencia, no obstante abrió una nueva línea narrativa, con un cineasta como Schroeder muy afín a Colombia, donde vivió siendo niño debido al trabajo de su padre, hasta que estallaron los sucesos trágicos del 9 de abril de 1948, cuando fue asesinado el candidato liberal a la presidencia, Jorge Eliécer Gaitán:

el recuerdo más inolvidable de su niñez en Bogotá es el de haber visto por la ventana a dos hombres que habían saqueado un almacén y cargaban una nevera. De pronto, otro hombre los alcanzó y le cortó la cabeza a uno de ellos con un machete. El descabezado siguió unos pasos más sin soltar su botín hasta que cayó muerto. *Bienvenue en Colombie!* (Ospina, 2012: s.p.).

La crudeza de la imagen de la que fue testigo, no fue distinta en absoluto de la realidad de los sicarios jóvenes que retrató en la película, menos con un hombre que ya

había elegido seguir esas realidades violentas, como por ejemplo, la Uganda de Idi Amín, pero consciente de lo interesante que le resultaban las experiencias de un país que hasta hace apenas unas décadas empezó a abrirse al mundo no sólo desde Bogotá: “*La Virgen de los sicarios* (Barbet Schroeder, 1999) se volvió un *succès de scandale* no solo en Venecia sino también en Colombia. Saltaron a la palestra los eternos defensores de la imagen colombiana, los que creen que pueden tapar el sol con un dedo en el país más violento del mundo” (Ospina, 2012: s.p.).

Los críticos han encontrado una asociación entre el sicariato y una supuesta masculinidad emergente, que explicaría el trasfondo homoerótico de la novela y la película ya que “la homofobia y el temor a ser tomado por homosexual se expresa con el uso de formas femeninas de adjetivos como otra forma de insulto; palabras como loca, mariquita y nena se repiten frecuentemente en los diálogos para emascular y desestabilizar la hombría de los sicarios” (Suárez, 2009: 105), que en este caso se toma para la películas *Rodrigo D No futuro* (Víctor Gaviria, 1990) y *La vendedora de rosas* (Víctor Gaviria, 1998), es aplicable también a la película de Schroeder.

En los años posteriores, la producción de audiovisuales de ficción, como las películas anteriores, fue de cortometrajes, con contenidos, eso si es importante señalarlo, LGBTIQ+, algunos gracias a colectivos de producción que se asociaron como Mujeres Al Borde, que comenzó a trabajar en 2001 con más de 29 títulos, de los cuales unos cinco son de ficción o La Octava Productora que realizó documentales con finalidad educativa para la Fundación Colombia Diversa²¹. En el caso de Mujeres al Borde pueden mencionarse *¿A qué juega Barby?* (Claudia Corredor y Ana Lucia Ramírez, 2004). Barby²² vive feliz en su casita rosada, vestida de princesa, sabe claramente que a cada Barby le corresponde un Kent, Dios le ha prometido que pronto conocerá al suyo. Pero en vez de Kent llega alguien que le enseña que las barbys también pueden jugar otros juegos. De las mismas directoras es *Amasando el destino*

²¹ Es una organización no gubernamental colombiana, fundada en 2004, que trabaja en favor del bienestar y reconocimiento legal y social de la comunidad LGBTIQ+ en Colombia. Su trabajo se centra en tres áreas principales: 1) promover y defender los derechos humanos y legales de las personas LGBT en Colombia; 2) trabajar para transformar positivamente las percepciones acerca de las personas LGBT en Colombia y 3) la promoción de la organización y el impacto político de la comunidad LGBT en Colombia. Mayor información se puede ampliar en su sitio web <http://colombiadiversa.org>

²² Barby y Kent son los nombres utilizados por las realizadoras, que están inspirados en los juguetes de la marca norteamericana Mattel, Barbie y Ken.

(Claudia Corredor y Ana Lucía Ramírez, 2007), una comedia que nos cuenta cómo el misterioso arte de ser 'arepera'²³, nos es revelado a través de la más aterradora, tierna, cómica y cursi historia jamás antes vista: *Amasando el Destino*, al mejor estilo de los melodramas latinoamericanos; nos revela la mezcla entre la masa, el agua y el increíble y desconocido mundo de los afectos entre personas bisexuales, lesbianas, transgénero e intersexuales.

Con los auspicios de Colombia Diversa, La Octava Productora realizó dos animaciones, *¿Dónde está la diferencia?* (José María Ángel y Valeria Jaramillo, 2011), donde se destaca lo común por encima de las diferencias en la orientación sexual, y *Diverdiferencias* (José María Ángel, 2011), en el que cuatro amigos inseparables se encuentran en una etapa de descubrimiento personal. La historia se desarrolla en un ambiente educativo y nos muestra situaciones cotidianas.

Otras producciones independientes se realizaron también durante estos años, entre ellas: *Sin decir nada* (Diana Montenegro, 2007). Sofía, llevada por una fuerte atracción, empieza a fotografiar a Vero, la niña más linda de la clase; *Violetas y Benjamines* (Margarita Tobón, 2010). Tábata, triste por la partida de su novio Benjamín, encuentra confort en una nueva amistad con una compañera de trabajo, Violeta. Pasa el tiempo y ese cariño se transforma en atracción. Cuando Benjamín regresa, Tábata se encuentra enamorada de dos personas al mismo tiempo; *Tanatofobia* (Camilo Acosta – Hunter Texas-, 2012). Esta película nos invita a una zona fronteriza entre el sueño y la vigilia, entre eros y la muerte, con un autor-personaje que se mueve entre fragmentos y fantasmas; *Transvengers Inicia* (Nathalia Castillo Vélez, 2013). Este corto es la primera entrega de una saga de cortometrajes de ficción sobre una Liga de la Justicia Transgénero, cuyo objetivo es luchar contra la transfobia y la discriminación por la expresión de género. En ésta primera entrega, conoceremos a los primeros integrantes de Transvengers: la Diosa Trans y el Capitán Testo; y *Alén* (Natalia Imery, 2014). Alén recorre la ciudad de Cali. Su amiga Claudia, reparte flyers sobre la marcha de las putas. Alén, Miguel e Irene planean un toque con su banda. Un *streaptease* y discursos sobre

²³ Según el sitio web *Moscas de colores*, que cuenta con un Diccionario LGBTIQ+, arepera es una “expresión utilizada en Colombia y en otras partes de América Latina para señalar a la mujer homosexual. Las arepas y las cachapas son unas tortitas elaboradas con maíz muy presentes en la gastronomía colombiana y venezolana, por lo que inicialmente las areperas y las cachaperas eran las mujeres que las elaboraban o las vendían, o los establecimientos donde se venden”.

la libertad de los cuerpos, se entrelazan con los sonidos electrónicos de una generación en tránsito. El corto fue ganador del 54 Festival Internacional de Cine de Cartagena de Indias (FICCI), en la categoría Nuevos Creadores.

3.3. Documental LGBTIQ+ en Colombia

A más de trescientos kilómetros de Bogotá, por carretera, a unas cinco horas, se encuentra el recóndito pueblo de Boavita, uno de esos lugares que recuerdan las profundas diferencias socio-económicas en Colombia. Allí en aquel lugar habita una campesina travesti que todos llaman Señorita María, cuyo nombre real es María Luisa Fuentes. En 2017, la Señorita María se vio abrumada por la fama que le llegó sin pensarlo. Desde hacía diez años atrás le seguía la pista el cineasta Rubén Mendoza, con la idea de hacer un documental sobre su vida, hasta que la contactó y logró convencerla. Recorriendo la distancia entre Tunja, la ciudad más próxima, 185 kilómetros, una hora menos en coche que desde la capital colombiana, Mendoza empezó a diseñar su historia.

El documental titulado *Señorita María, la falda de la montaña* (Rubén Mendoza, 2017), es uno de los audiovisuales con temática LGBTIQ+ colombiano que ha alcanzado mayores reconocimientos²⁴, además de ser realizado por uno de los cineastas más jóvenes que destaca en la escena alternativa e independiente. Si hay algo importante en esta producción -entre otros muchos aspectos que puedan serlo-, es una señal que sirve para leer la realidad del audiovisual LGBTIQ+ y su devenir en la historia de un país golpeado fuertemente por la violencia, pero también con un proyecto cinematográfico aún pendiente, y no por falta de talento, sino por el compromiso político sobre los apoyos, las distribuciones y su significación.

La obra de Mendoza es una de las producciones cuyo género documental, en dos décadas, ha sido un formato clave para la representación audiovisual de contenido LGBTIQ+ en Colombia. A partir de los años dos mil, este género fue el espacio que

²⁴ El documental que ya ha ganado reconocimiento internacional con el Premio de Dirección en la Semana de la Crítica del Festival de Locarno, a Mejor Película en el Festival Internacional de Cine Documental de la Ciudad de México (DOCSMX) y a Mejor Director de la Sección Colombiana del Festival Internacional de Cine de Cartagena de Indias (FICCI), que se apresta a participar en el International Documentary Film Festival Amsterdam (IDFA).

permitió hacer denuncia o rescatar las historias relacionadas con los derechos humanos. De modo que muchas producciones documentales fueron realizadas con fines políticos como *Con todas las de la Ley. Derechos LGBT en Colombia* (Manuel Velandia Mora, 2006) que muestra los avances logrados en Colombia en torno a los derechos de las minorías sexuales hasta 2006. Este proyecto se realizó en asociación con Equiláteros -Proyecto colombiano de diversidad y minorías sexuales- y GAI Press. El director de este documental se vería obligado a pedir asilo político en España, dado que recibió amenazas de muerte en razón de su trabajo como activista y por su orientación sexual. Resultado de esto fue el documental *Derecho a la Felicidad Relatos del Exilio en España: Manuel Velandia, exiliado por su condición sexual* (Angélica Pérez Pérez y Nicolás Quimbayo, 2015). En el decir de Velandia “fue una experiencia que me hizo recordar momentos tristes pero que cuenta de forma positiva qué significa ser un refugiado y cómo cambia mi vida al convertirme en refugiado y asilado por mi orientación sexual” (Angélica Pérez Pérez y Nicolás Quimbayo, 2015).

Algunos documentales siguieron promoviendo el reconocimiento de los derechos, pero también contando la faceta humana, que lidia con una gran carga de violencia social o política como es el caso de *Este pueblo necesita un muerto* (Ana Cristina Monroy, 2007). A pesar de la incompreensión y el rechazo que padece, Jesús Emilio ‘Chure’ asume su personalidad de mujer con el nombre de Stefany, una travesti que afronta su sexualidad en un medio cerrado, homofóbico y marginal en la región del Chocó, en Colombia; *¿Dónde está la diferencia?* (José María Ángel y Valeria Jaramillo, 2011) un documental experimental que aborda la cotidianidad de seis miembros de la comunidad LGTBIQ+ de Bogotá. Fue realizado entregándole una cámara, durante cuatro días, a cada uno de las personas para que se grabaran siendo ellos mismos. Lo que se ve es el resultado de un ejercicio de observación, tratando de ser fieles a la vida de cada uno de los participantes²⁵.

En el documental *Putas o peluqueras* (Mónica Moya, 2011) se cuentan las historias de “decenas de mujeres transexuales –que- son impunemente asesinadas en Colombia. Su único delito: atreverse a ser en un mundo que las estigmatiza” (Mónica

²⁵ El documental fue una iniciativa de la Fundación Triángulo, la Agencia para la Cooperación Internacional de Extremadura, Colombia Diversa y La Octava Productora, con el fin de para combatir la homofobia.

Moya, 2011). Además “muestra la sistemática exclusión social que viven las mujeres transexuales en Colombia” (Mónica Moya, 2011); *El entorno diverso de Sebastián* (Claudia Patricia Fonseca Socha, 2011) es “un recorrido por el pensamiento político de Sebastián Romero, activista político de la comunidad LGBT y fundador del Polo de Rosa en Bogotá” (Claudia Patricia Fonseca Socha, 2011); *Re-tratos de Familias, sobre familias LGBTI* (Miriam Cotes Benítez, 2013) tenía como objetivo “mostrar que existen diferentes tipos de familias, diferentes tipos de tratos o acuerdos entre las personas o grupos que se denominan familias que no necesariamente tienen que ver con el arreglo de la familia típica o tradicional... heterosexual” (Miriam Cotes Benítez, 2013)²⁶; y finalmente *Somos* (Paola Zuluaga y Cristina Uribe, 2014) cuya propuesta se dio “a raíz de los primeros tres matrimonios de parejas del mismo sexo que se llevaron a cabo en Colombia en 2013, tras el vencimiento del plazo que le dio la Corte Constitucional al Congreso para que legislara sobre este derecho de las personas LGBTIQ+” (Paola Zuluaga y Cristina Uribe, 2014).

Como antecedente a todos estos trabajos, está la obra de un artista cuyo impulso permitió por ejemplo que se consolidara el proyecto de Barbet Schroeder de realizar *La Virgen de los sicarios* (Barbet Schroeder, 1999) al presentar al autor con Fernando Vallejo y lograr que se materializara. Pero también por ser aquel artista que trabajó de la mano con intelectuales, cineastas, escritores y poetas de un movimiento cinematográfico denominado *Caliwood*²⁷, que se produjo en Cali, al sur de Colombia. Ese artista es Luis Ospina, autor del famoso documental *Agarrando pueblo* (Luis Ospina y Carlos Mayolo, 1977) falso documental codirigido con Carlos Mayolo y su primer largo de ficción, *Pura sangre* (Luis Ospina, 1982). La importancia de la obra de Ospina para un país que escasamente produce un cine comprometidamente cercano a las minorías étnicas y sexuales, es que tal vez sea “única en Colombia por muchas

²⁶ Este documental fue realizado por La Nuestra: Comunicación/Educación/Arte para Caracola Consultores y Colombia Diversa con el apoyo de la Agencia de los Estados Unidos para el Desarrollo Internacional (USAID).

²⁷ Fue un colectivo de artistas, cineastas, críticos y escritores que a través del Cineclub de Cali, decidieron producir cine, durante los años setentas y ochentas, autodenominándose *Caliwood*. Andrés Caicedo, Luis Ospina, Carlos Mayolo, Hernando Guerrero y Ramiro Arbeláez además de coordinar el cineclub, fundan la revista *Ojo al cine*. Empiezan juntos explorando las posibilidades dramáticas, subversivas y de denuncia del documental –*Oiga vea* (Luis Ospina y Carlos Mayolo, 1971), *Cali: de película* (Luis Ospina y Carlos Mayolo, 1973), *Agarrando pueblo* (Luis Ospina y Carlos Mayolo, 1978)–, con la idea de manifestarse en contra de lo establecido pero con una serie de principios impuestos por ellos mismos, produciendo películas gore, cine negro, vampiros, falsos documentales, entre otros. Luego de esta etapa cada uno buscó sus propios senderos creativos.

razones, y uno de esos motivos es que parte de sus trabajos se han construido alrededor del retrato paciente y creativo de artistas *queer* unos tan famosos como el escritor Fernando Vallejo, y otros que han hecho tan invisibles como el compositor Antonio María Valencia” (Correa, 2013: 17).

Los primeros documentales, que son un valioso antecedente de audiovisuales que representan lo LGBTQ+ con compromiso y sin estereotipos, fueron *Antonio María Valencia: Música en cámara* (Luis Ospina, 1987) que rescata del olvido la memoria trágica del compositor Antonio María Valencia (1902 - 1952), pionero de la cultura musical y artística de Cali y *Al pelo* (Luis Ospina, 1991) que trató sobre el oficio de los peluqueros en Cali, además de ser un interesante ejercicio sociológico, ya que Ospina contrapone la experiencia de un peluquero viejo con la de “peluqueros jóvenes, la mayoría de ellos homosexuales. Esto termina convirtiéndose en el estudio social de la peluquería como un microespacio homosexual de resistencia, especialmente para aquellos peluqueros que provienen de barrios marginados y que han logrado establecer un negocio en los de clase alta” (Alzate, 1997: 27).

No obstante, y con una diferencia de diez años de realización entre una y otra, Ospina produce dos documentales que señalan planteamientos estéticos desde el margen, sobre un pintor y sobre un escritor. En *Nuestra película* (Luis Ospina, 1993) el artista Lorenzo Jaramillo se encuentra en la fase final del VIH-SIDA, a partir de lo cual, y sin importar el delicado estado en que se encuentra, reflexiona desde los cinco sentidos sobre su obra artística. Jaramillo fallece prematuramente a los 36 años, en 1991, dos años antes de finalizar el documental y exhibirlo públicamente. Autor de una obra con ingredientes homoeróticos, valiente propuesta visual transgresora en un país que apenas el año de su muerte estrenaba carta política y casi unos treinta años después reconoció los matrimonios y las adopciones igualitarias (Arias, 1993: s.p.; Salcedo, 2016: 27).

En esa misma línea, el documental *La desazón suprema: retrato incesante de Fernando Vallejo* (Luis Ospina, 2003) sobre el escritor colombiano exiliado voluntariamente en México, autor prolífico, cineasta frustrado, acusado de apátrida por una crítica férrea y punzante contra el sistema, el hombre que rompe con la tradición literaria macondiana, centra su mirada en las facetas que mantienen a un artista que

después del éxito comercial y mediático de novela y película –*La Virgen de los sicarios* (Barbet Schroeder, 1999)-, no parece adherirse a ningún canon. Ospina se sintió motivado después de ver el impacto que generaba la figura de Vallejo y la forma magistral y contundente con la que manejaba a los medios y a las voces críticas, que lejos de amedrentarle, le insuflaban más ahínco para sostenerse en su posición: “todo esto me llevó a pensar que me gustaría hacer una película sobre Vallejo... me instalé veinte días en casa de Fernando para grabar todo los días con mi pequeña cámara de vídeo” (Ospina, 2012: s.p.). Esa línea reunió así dos perfiles desde una enfermedad que en aquellos años marginalizaba socioculturalmente a sus portadores, y una escritura mordaz contra el *status quo* que mantiene en el exilio y en la periferia a un autor que pese a todo tiene el reconocimiento internacional.

Muy recientemente, aunque también muy tardíamente, las mujeres LGBTIQ+ han empezado a visibilizarse en el país en las esferas políticas, culturales y sociales. Una muestra evidente de esto es la representación a nivel del audiovisual. Pero las mujeres LGBTIQ+ han estado ausentes incluso nominalmente. Películas colombianas como *Erotikon* (Ramiro Meléndez, 1984) y *La mansión de Araucaima* (Carlos Mayolo, 1986), sugieren relaciones entre mujeres, pero como si fuera parte de un juego de vicios y desenfreno, más no se profundizan. Más que una mirada sobre las relaciones entre mujeres LGBTIQ+, es una excluyente mirada heterosexual

la mirada de la cámara es una transgresión. Una fisura que revela los dispositivos del cine siempre al servicio de construir un mundo creíble para el espectador. El derrumbe de esta cuarta pared también invita a pensar en cómo se aborda hasta el día de hoy el lesbianismo en el cine. En el caso colombiano, por ejemplo, es difícil ubicar una ficción que narre historias homosexuales entre personajes femeninos (Martínez Duque, 2016: s.p.).

En este sentido la existencia de un colectivo de producción como Mujeres al Borde es muy significativa. El género que más han cultivado es el documental, y han incluido miradas sobre otras orientaciones sexuales LGBTIQ+ como el transexualismo y la bisexualidad femeninas.

Los títulos son una muestra de la creatividad de sus realizadores, de las convicciones políticas y de su compromiso cultural: *Instrucciones para perder la Vergüenza* (Claudia Corredor y Ana Lucía Ramírez, 2001-2005) “hecho con la indignación y el miedo de los homofóbicos, con la curiosidad y el gozo de las niñas y los

niños que ven pasar la marcha, con el deseo, la dignidad y la belleza de los raros y las raras que cada junio travisten la carrera séptima de Bogotá” (Claudia Corredor y Ana Lucia Ramírez, 2001-2005); *Bajo La Piel* (Ana Lucia Ramírez, 2002) historia en la que “Amanda y Victoria son dos jóvenes amigas. Victoria guarda un secreto a Amanda y es el amor inconfesable que siente hacia ella, ese sentimiento termina por hacerse evidente cuando Victoria descubre con sorpresa y miedo que Amanda también está enamorada de ella” (Ana Lucia Ramírez, 2002); *Memorias de Niñas Raras* (Claudia Corredor y Ana Lucia Ramírez, 2006) es “contado por la memoria de 3 mujeres que de niñas fueron ‘raras’. ‘Raras’ por aventurarse a ser niñas de otro modo, transgrediendo las normas del género, revolucionando las leyes ‘naturales’ y eligiendo los deseos prohibidos (Claudia Corredor y Ana Lucia Ramírez, 2006); *Amaos los unos a los otros* (Claudia Corredor y Ana Lucia Ramírez, 2008) “nace en la marcha de las iglesias cristianas unidas para negar públicamente los derechos de las personas LGBT-IQ+-, en particular el derecho a conformar familias” (Claudia Corredor y Ana Lucia Ramírez, 2008).

En Bogotá se realizaron otros audiovisuales documentales como *Transformer* (Billy Muñeka -Andres Castañeda-, 2011) “narra la memoria íntima de Andrés en la creación de “Billy Muñeka”, la mujer que vive dentro de él (Billy Muñeka -Andres Castañeda-, 2011); *¿Quién me dice qué es el amor?* (Paula Sánchez, 2011) “pone al desnudo el difícil tema de las transformaciones que tiene toda relación amorosa y de pareja, en este caso la suya propia, con Sofía: el amor de su vida” (Paula Sánchez, 2011), y *El despertar a una realidad multicolor* (Andrea Sarta, 2011), la autobiografía de la realizadora “una joven bisexual de 21 años nos conduce hacia la intimidad de su familia, revelándonos los sentimientos debatidos entre el amor y lo impuesto, cuando en medio del almuerzo pregunta a su madre, su abuela, y su hermana de 8 años: ¿Ustedes que piensan de qué a mí me gusten las mujeres?” (Andrea Sarta, 2011).

Son el inicio de una etapa que comienza en Colombia, y posteriormente continuó con colaboraciones con otros países como en Chile:

- *Loka, Loka, Loka* (Claudia Anais Rodríguez, 2011)
- *Todo un hombre* (Miguel Riquelme, 2011)
- *Transhumantes* (Damián San Martín, 2011)

- *Transformaciones del alma* (Jimena Norambuena, 2011)
- *La mujer que se fabricó un cuerpo para fugarse del género* (Ana Lucia Ramírez, 2011)

en Paraguay:

- *Yo soy mi centro* (Camila Zabala, 2013)
- *Adán y Eva vinieron a mí* (Nadia Capdevila, 2013)
- *Mentiras que dan alas* (Ruth Vera, 2013)
- *Ñembotavy, el mecanismo de defensa más efectivo* (Vanessa Paniagua, 2013)

Por último, en Argentina:

- *Nómade* (Lorenzo, 2014)
- *El Beso* (Stef Jacob, 2014)
- *Rompecabezas Trans* (Federico (Ryan) Survilas, 2014)
- *A la cama con Francisco* (Francisco A. Sfeir, 2014).

Del centro andino a las regiones periféricas, donde la lucha por la visibilización de las personas LGBTIQ+ ha estado marcada por el conflicto armado, con las manifestaciones más despiadadas de violencia, aunado al machismo y la intolerancia imperantes, que cambian el foco hacia provincias colombianas como Antioquia o el Caribe. Son notables en ese contexto documentales como *Katty* (Hemel Atehortúa Villegas, 1997) sobre una chica travesti, realizado por un joven director que ha trabajado muy de cerca la violencia política y los desplazamientos por causa de esta en Medellín y el departamento de Antioquia. Ha sido merecedor de premios y menciones en Colombia y España por este trabajo. Así también la serie documental *Crónicas traslocadas* (Víctor Cantillo, 2015), realizada por Mar de Leva Producciones, compuesta por ocho crónicas de personajes de la comunidad LGBTIQ+ en el Caribe colombiano, trata de su incidencia en la sociedad a través de sus oficios. Los perfiles de cada crónica son muy diversos: “desde una Madonna guajira, un cura anglicano, pasando por una ex-prostituta, quien ahora se taconeá por los pasillos del Ministerio del Interior luchando por los derechos trans –LGBTIQ+–, hasta un ex-travesti vendedor de pescado en el mercado de Bazurto, en Cartagena” (Amézquita, 2015).

En 2013, la ONG Caribe Afirmativo²⁸, publicó una investigación titulada *Raros y oficios* (Pérez Álvarez, Correa Montoya, Castañeda Castro y Plata Chacón, 2013: 6-10), que documentó la presencia de la diversidad sexual en el mundo laboral, lo que posteriormente dio lugar a la serie *Crónicas traslocadas*. Constataron sus autores que en Colombia “de modo recurrente las lesbianas, gays, trans y bisexuales –la comunidad LGBTIQ+- deben reinventar día a día estrategias e innovar trucos o defensas para no ser discriminados, para reducir sus efectos, para no ser expulsados, para entrar, para filtrarse y permanecer en el territorio movedizo y ambiguo de lo laboral” (Pérez Álvarez, Correa Montoya, Castañeda Castro y Plata Chacón, 2013:1).

El escritor John Better escribió los guiones, dándoles voz a los personajes de *Raros y oficios*, que pasaron así a ser contenidos en las *Crónicas traslocadas*. Better fue tras historias de vida como la de Madonna Badillo, activista y *performer*, Alexis José Coronel, plañidera y de Paloma Quiroz, trabajadora sexual y empleada doméstica. Para Better las historias de la serie documental son muy familiares en su realidad cotidiana, la misma que nutrió sus propias crónicas, en las que pudo comprobar el estado de marginalidad e invisibilización al que se encuentran sometidas personas LGBTIQ+.

Una a una, las tres voces LGBTIQ+ se muestran ante la cámara y cuentan sus historias. Tal vez llevadas por el ritmo frenético que exigen los parámetros actuales, fragmentos de realidad quedan para la memoria social, proponiendo una mirada distinta sobre las vidas de ciudadanos cuya voz no se escucha en la cotidianeidad de los medios locales y nacionales de Colombia. Detrás de la ilusión por transformarse en la famosa artista Madonna, Adolfo Badillo se reconoce con nombre propio: “soy mujer trans, identificada con el nombre de Madonna, soy lideresa en el municipio de Maicao, y en toda La Guajira soy muy conocida, soy de aquí de Maicao, -La- Guajira, mis padres son Adolfo Badillo de Santo Tomás, Atlántico, mi mamá es Edith Vergara, de acá del municipio de Maicao” (Víctor Cantillo, 2016). Con el trasfondo de un árido pueblo del Caribe, donde pertenecer a la comunidad LGBTIQ+ para la cultura wayúu es ser *sa/ao*,

²⁸ La Corporación Caribe Afirmativo fue fundada en 2009 en Cartagena de Indias, con sedes en esta ciudad y Barranquilla. Caribe Afirmativo es una organización no gubernamental cuyo trabajo se extiende a toda la región Caribe colombiana, a través de la vinculación a diversos sectores sociales, realizando actividades de seguimiento, investigación, capacitación y formación en temas relacionados con orientación sexual, identidad de género, VIH, asesoría, acompañamiento y promoción de los derechos de las personas LGBTIQ+. Mayor información se puede ampliar en el sitio web <http://caribeafirmativo.lgbt>

que significa como una maldición, Madonna Badillo deja de ser invisible y se aferra a una lucha por sus derechos civiles y las de sus compañeras LGBTIQ+ en el pueblo. O Alexis Coronel, la plañidera LGBTIQ+ que se gana su vida rezando y llorando a los difuntos desconocidos. La cámara capta a Alexis entonando cánticos religiosos y manipulando las cuentas de un rosario. Es “un ser noble, todos en el cementerio lo conocen, le saludan amigablemente, le estrechan la mano. Me atrevo a decir que le quieren” (Víctor Cantillo, 2016), expresa la voz en off de Better.

En la serie *Crónicas traslocadas*, la marginalidad de algunas de las personas que la protagonizan, es tan marcada, que aún en ese punto, Better deja ver la poética que despliegan cada una de estas mujeres y hombres. Como la historia de Paloma Coronel, o más exactamente Hader Coronel De la Hoz, mujer travesti que se dedica al servicio doméstico en casas de familia. Escucharle es perder la noción de una realidad y adentrarse en un mundo propio. Sus declaraciones fustigan la marginalidad y su carácter confronta un destino que le degrada sin lograrlo.

3.4. Audiovisual experimental y videoarte LGBTIQ+ colombiano

Paralelo a la representación de la homosexualidad en los audiovisuales de ficción y documentales, un grupo de artistas durante los años dos mil, estaba produciendo vídeos experimentales a partir de diferentes propuestas y géneros. El grueso de las obras se realizó en Bogotá o por artistas de esta ciudad en el exterior. Representaron en algún modo una posición de resistencia que nunca ha sido acallada. El estallido de la violencia política en los campos o la guerra contra la mafia, fuera narcotráfico o paramilitarismo, en las ciudades, especialmente en la periferia, pudo haber complicado el desarrollo de la producción de audiovisuales artísticos o experimentales en las regiones distantes de la capital colombiana. También es cierto que hubo pocos incentivos o simplemente un sistema que centralizó demasiado la acción cultural. Pero esos artistas han mantenido una posición combativa frente al sistema político en Colombia desde sus obras, su orientación sexual o su resistencia LGBTIQ+. Como es el caso de Fernando Arias, Alejandro Jaramillo Hoyos, Carlos Motta, Juan Pablo Echeverri y Carlos Monroy. En todos es clave la presencia de lo LGBTIQ+ como práctica.

Durante los años noventa el artista Fernando Arias presentó varias obras marcadas por la crítica a la realidad del SIDA, especialmente la obra titulada *Cuarto frío* (Fernando Arias, 1994), instalación con doce mil placas de pruebas de laboratorio para exámenes de la enfermedad, ganadora del XXXV Salón Nacional de Artistas de 1994. Esto sólo pocos años después de la llamada Era del SIDA, en los Estados Unidos, ante lo cual el gobierno republicano de Ronald Reagan hizo gala de su total indiferencia. A finales de esta década y en los años dos mil, Arias profundizará en su línea temática homoerótica con obras como *Fluido* (Fernando Arias, 2003) “una serie de vídeos de un minuto, en los que registra primeros planos ralentizados de eyaculaciones intercaladas con crucifijos, aludiendo a la influencia de la religión en la sexualidad humana” (Fernando Arias, 2003); *Comunión* (Fernando Arias, 2003) en la que en un primer plano, un miembro masculino recibe la hostia de la boca de otro hombre; *Izando Bandera* (Fernando Arias, 2007) un hombre desnudo permanece de pie, mientras la cámara hace un primer plano de su pene, que lentamente se pone erecto, acompañado por los acordes del himno nacional de Colombia:

- *Public Inconvenience y Public Inconvenience II* (Fernando Arias, 2007-2015) una serie de grabaciones en espacios secretos, aunque reconocidos, en los que se producen encuentros entre hombres homosexuales;
- *Rezo (Procura NO ser)* (Fernando Arias, 2007-2015) una alusión al peligro para la democracia que representa el Procurador de Colombia de esos años, al anteponer sus convicciones religiosas para impartir justicia;
- *The Kiss* (Fernando Arias, 2007-2015)
- *Target Shooting* (Fernando Arias, 2007-2015)
- *The Builder* (Fernando Arias, 2007-2015)
- *Quickie* (Fernando Arias, 2007-2015), que confirma el compromiso político del artista con la situación de los derechos humanos, los derechos de las minorías sexuales y la violencia política.

En el curso de su proyecto *Utrópico Distrópico* en 2015, recorriendo el río Atrato, en la costa del Pacífico de Colombia, el artista conoció a dos transformistas que se disponían a participar en el evento *Miss Urabá Fashion Gay*, en el pueblo de Turbo, en

el departamento de Antioquia. Arias se ofreció a documentar la transformación y realizó el documental experimental titulado *Reinado* (Fernando Arias, 2015). Con esta obra el artista permite a los artistas transformistas intervenir el vídeo y con su propia mirada visibilizar su trabajo.

El artista Alejandro Jaramillo ha construido un personaje en homenaje a la obra *¡Ay días Chiqui!* del dramaturgo José Manuel Freidel (1951-1990)²⁹, adoptando como nombre artístico La Chiki. Jaramillo, que egresó de la Escuela de Teatro y Artes Vivas de la Universidad Nacional, trabaja la estética *drag queen*, junto a artistas como Mis Amigas Drags, Casa Orquídea, Tina Pig, Katrina Córdoba, Billy Murcia, Yecid Calderón (Pinina Flandes), Cultura Drag Medellín, Bulgaria Amore, Ladyzunga Typhoon Tacueyo (PerraBendecida Casquivana) (1978-2017),³⁰ que recientemente participaron en la exposición *La noche y las luciérnagas*, organizada por Laboratorio de Arte Contemporáneo en Colombia, proyecto de creación artística y circulación de escrituras y poéticas de las artes. Algunos de sus cortometrajes experimentales son *Chicas Extraordinarias* (Alejandro Jaramillo, 2009) en el que “las chicas extraordinarias viajan en el sistema masivo de transporte, caminan, rezan al Banco de la República, asean las paredes de la Iglesia de San Francisco, toman un helado en McDonald’s, juegan con marionetas de carne, cantan frente al edificio de El Tiempo” (Alejandro Jaramillo, 2009); y *Killing The Artist - Leo K.* (Alejandro Jaramillo, 2012) el personaje “Leo K está desaparecido desde 2000. Un grupo de personas se preguntan en dónde está. El artista ha dejado algunos rastros en la ciudad y en el Festival Iberoamericano de Teatro. Su presencia fantasmagórica recorre Bogotá” (Alejandro Jaramillo, 2012).

²⁹ José Manuel Freidel fue un actor, dramaturgo y director de teatro colombiano que fundó en 1976 el Teatro Exfanfarria y dirigió los grupos de teatro de la Universidad Nacional y de proyección de la Escuela Popular de Artes en Medellín. Logró escribir y legar más de treinta obras al teatro colombiano contemporáneo. Se le considera uno de los autores LGBTIQ+ más importantes del país. Fue asesinado en 1990 en una calle de Medellín, un crimen que permanece impune en la actualidad.

³⁰ Un obituario fue publicado en la revista *Vice* sobre la artista: “la multifacética Ladyzunga, conocida por algunos porque en 2012 decidió cambiar su nombre a *ABCDEFGH IJKLMNOPQRST UVWXYZ*, también fue una artista visual, diseñadora, productora, DJ y pionera en la cultura hardcorera de la capital colombiana. A través del arte buscó romper tabúes y explorar los límites de la identidad y la 'desidentidad', siempre incisiva y propositiva. Trabajó por crear espacios culturales dedicados a la noche, al BDSM y al hardcore, y además fue la mujer detrás de *Afrodisiaca* e *Irene* y las 7 Potencias y *Darker Room*” (Noisey-Revista Vice, 2017: s.p.).

Con su obra *Around The World In 80 Gays*, el artista Juan Pablo Echeverri irrumpe en un país con las fisuras dejadas por la violencia política y la lucha por los derechos civiles LGBTIQ+ pasando del transformismo masculino como práctica que un artista documenta al artista mismo autoreferenciándose. Entre los años 2010 a 2015, Echeverry realiza una serie de vídeos en diferentes ciudades del mundo, asumiendo la transformación de sí mismo en ochenta diferentes identidades de personajes asociados o relacionados directamente con la cultura queer:

- *Papi soy gay* (Juan Pablo Echeverri, 2010)
- *Yonly Dancing* (Juan Pablo Echeverri, 2011)
- *You keep me haging on* (Juan Pablo Echeverri, 2011)
- *Holigay* (Juan Pablo Echeverri, 2011)
- *New York New York* (Juan Pablo Echeverri, 2011)
- *Monja Rabiosa* (Juan Pablo Echeverri, 2013)
- *Sexual forestz* (Juan Pablo Echeverri, 2013)
- *Dónde está –A-I-E* (Juan Pablo Echeverri, 2013)
- *CariHoligagato* (Juan Pablo Echeverri, 2013)
- *Gay Gone Wild* (Juan Pablo Echeverri, 2013)
- *Un daño de amor* (Juan Pablo Echeverri, 2014)
- *Baby Sherman* (Juan Pablo Echeverri, 2014)
- *Yokohomo* (Juan Pablo Echeverri, 2015).

Al recurrir a la autobiografía, Echeverry establece un parámetro crítico que expone la diversidad de las orientaciones sexuales en contraposición con el binarismo heteronormativo que se sobrepone oficial y legalmente por encima de los derechos humanos, en Latinoamérica, por ejemplo. A esta diversidad es a la que Echeverry le da voz en una obra que incluye el soporte fotográfico como elemento de memoria.

Residente en Nueva York, el artista multidisciplinar Carlos Motta, que estudió en Milton Avery Graduate School of the Arts at Bard College y en el Whitney Museum Independent Study Program, también fue becario de la Fundación Guggenheim en 2008, tiene una obra enfocada en el compromiso político y cultural con el activismo LGBTIQ+ desde sus planteamientos artísticos. Su trabajo de amplio reconocimiento internacional, ha sido presentado en exposiciones individuales en el MoMA/PS1

Contemporary Art Center de Nueva York, el Institute of Contemporary Art de Filadelfia y Museo de Arte del Banco de la República de Bogotá, así como en exposiciones internacionales en Found in Translation, Guggenheim Museum y X Biennale de Lyon. Una de sus obras más reconocidas es la serie de cortometrajes experimentales llamado *Trilogía Nefanda* (Carlos Motta, 2013): *Nefandus*, *Naufragios (Shipwreck)* y *La visión de los vencidos (The Defeated)* con la cual “investiga el homoerotismo prehispánico y colonial, exponiendo a la sexualidad como una construcción cultural basada en discursos morales y legales sobre el pecado y el crimen. Manifiesta los problemas de las periferias en relación a las imposiciones de los centros y enfatiza la problemática de los procesos de modernización” (Carlos Motta, 2013).

En la misma línea de la transformación en el juego de las identidades y la autorreferencialidad aparece en escena el *performer* Carlos Monroy, quien adopta el nombre de Marilyn Monroy, y realiza una serie de acciones performativas en las que el artista fustiga contra la crítica artística con el transformismo como práctica política:

- *The eight year ea(it)ch* (Carlos Monroy, 2006)
- *Talks about serbian artist* (Carlos Monroy, 2011)
- *Declaration of love to Kosuth* (Carlos Monroy, 2012)
- *Boldness is girl's best friend* (Carlos Monroy, 2014).

Monroy emplea el *performance* como una forma de expresión política dentro del campo de las artes vivas, desde las que el artista plantea una respuesta a los juegos del poder en los sistemas políticos e institucionales. En Monroy la estética transformista funciona a través del gesto como detonador del discurso autorreferencial del artista.

Cabe mencionar a otras obras de artistas que han realizado videoclips experimentales LGBTQ+, *Mila Caos* (Simon Paetau, 2011) vídeo que relata la historia de Sebastián, un adolescente que cada fin de semana se transforma en Mila Caos, para participar en un show de *drag queens* en un suburbio a las afueras de La Habana; *Calzones Azules* (Julián Grijalba, 2012) sobre Hanner Ibarguen Lobatan conocido como La Gata, rapera que vive en el marginal distrito de Aguablanca, en Cali “el vídeo es el apoyo de la canción *Calzones Azules*, canción autobiográfica de La Gata. Relata historias de otros seres frágiles, heridos y violentados, como ella (Julián Grijalba, 2012); el videoarte *Gadabout Kika* (Theo Montoya, 2013) sobre “un voyeur que camina por las

calles del centro de Medellín, cae obsesionado ante la presencia de un personaje chatarra-queer (Federica Burns) con quien se encuentra” (Theo Montoya, 2013); y *Un mundo raro. Sergei Ltda* (Andrea Barragán, 2015) en el que un personaje travesti llamado Serguei Ltda. nace de la necesidad de transgredir la regulación de género inscrita en el propio cuerpo de la artista desde lo femenino como *drag king*. Tal vez uno de los pocos trabajos en este género en Colombia. En 2012 el personaje encarnado por la artista conforma con otros *drags kings* locales el colectivo *Los Guarros King*, en Bogotá.

Todos estos trabajos de la escena artística LGBTIQ+, han logrado exhibirse y tener cabida en espacios como los festivales y las muestras de cine LGBTIQ+. Actualmente en Colombia existen tres eventos en los cuales los artistas pueden participar y cambiar un poco el balance de la producción audiovisual: el Ciclo Rosa³¹, el más antiguo, con casi 18 años de existencia, de 2001, organizado por la Cinemateca Distrital de Bogotá con apoyo internacional; el Kuir Bogotá, Festival de Arte y Cine Queer³², que se realiza desde 2015 con apoyos colaborativos, y la Muestra de Cine Queer³³, desde 2016, creado por la Fundación Cineteca Pública de Bucaramanga y el Colectivo Cinemorfosis. Ha sido precisamente desde estos espacios, donde empezó a hacerse patente la ausencia de un audiovisual que representara la realidad de la diversidad sexual en el país, como en su momento lo expresara Julián David Correa, uno de los fundadores del Ciclo Rosa, junto a Folco Nather, director del Goethe Institut de Bogotá y Paul Bardwell, director del Centro Colombo Americano de Medellín, y que nació como un homenaje al realizador alemán, Holger Mischwitzky, más conocido por Rosa von Praunheim:

³¹ El Ciclo Rosa es un espacio para visibilizar, identificar y discutir problemáticas relacionadas con la diversidad sexual. Tiene dos componentes, uno audiovisual en el cual se proyecta una muestra nacional e internacional con producciones hechas por realizadores LGBTIQ+ o sobre temáticas LGBTIQ+; y uno académico que tiene como objetivo capacitar a colombianas y colombianos, por medio de una información académica cualificada representada en talleres y conferencias con funcionarios públicos, fuerza pública, organizaciones del sector, docentes y estudiantes que buscan reivindicar los derechos de la población LGTBQ+.

³² Kuir Bogotá Festival Internacional de Arte y Cine Queer es un proyecto colaborativo para la circulación de arte y cine LGBTIQ+ que busca visibilizar esta escena creativa de Bogotá y explorar las relaciones entre cultura, identidad, género y sexualidad.

³³ La Muestra de Cine Queer es un reconocimiento anual no competitivo creado desde la Fundación Cineteca Pública de Bucaramanga (Colombia) con el apoyo del colectivo Cinemorfosis, para celebrar y destacar la obra de profesionales del cine nacional e internacional que visibilicen un carácter estético-político desde la diversidad sexual.

no dejamos de lamentar (...) que en este país la producción audiovisual LGBTI sea tan escasa. Lo lamentamos y nos sorprendemos, especialmente ahora que estamos ante una nueva y evidente bonanza de películas que abarca todos los géneros y duraciones, y que procede de grupos tan diversos como el de los creadores alternativos y comunitarios, el de los universitarios y profesionales, y el de la emergente industria cinematográfica (Correa, 2013a:18).

La representación LGBTIQ+ en Colombia, en su desarrollo, demuestra estar más al alcance de un audiovisual experimental o de bajo presupuesto, lo cual ha incidido en el cambio de los imaginarios y promovido el entendimiento de la diversidad sexual, en un país con una rica e interesante diversidad cultural.

Capítulo 4.- Prácticas travestis, transformistas y *drag queens* Latinoamérica y el Caribe (s. XX)

4.1. Estudios e investigaciones sobre las prácticas travestis, transformistas y *drag queens* en Latinoamérica y el Caribe

El fenómeno del travestismo y el transformismo en Latinoamérica, las primeras manifestaciones de este tipo antes que lo *drag* que apareció en los ochentas y noventas del siglo XX, han sido estudiadas en diferentes investigaciones en áreas de las ciencias humanas y sociales como la antropología, la historia, la sociología, los estudios culturales, visuales y LGBTIQ+. La investigación profundiza en las prácticas artísticas mencionadas sin pretender excluir aquellas relativas a la identidad sexual trans, de las cuales se ha hecho mención en el primer capítulo, teniendo en cuenta las contribuciones científicas que se han dado en ámbitos académicos y del activismo. Resulta muy interesante reflexionar sobre la forma como estas prácticas se cruzaron en los intercambios producidos en la época colonial, debido a que tanto en los pueblos indígenas americanos como en los pueblos ibéricos, ya había travestismo, femenino o masculino, como lo aseguran las investigaciones de Federico Garza (Garza, 2002: 189-253) y Michael J. Horswell (Horswell, 2013: 11-55), con respecto a la llamada sodomía³⁴ y el afeminamiento masculino en regiones como Andalucía en España, México (Virreinato de la Nueva España) y los Andes (Virreinos de la Nueva Granada y del Perú).

La investigación de Garza se ha centrado en los siglos XVI y XVII y analiza los discursos sobre la sodomía teniendo en cuenta que Andalucía era el centro del colonialismo español y México el primer virreinato de la época colonial, para lo cual

³⁴ La sodomía se entendió como la práctica anal u oral entre personas del mismo sexo, considerada pagana y contraria al orden natural, extendida a partir del episodio bíblico que se encuentra en el Libro del Génesis sobre la ciudad de Sodoma, destruida por Dios por la depravación y el vicio al que se entregaron sus habitantes. Aunque la definición del Diccionario de la Real Academia de la Lengua se refiere a la “práctica del coito anal”, expresa el especialista en la Edad Media, Thierry Revol: “la interpretación más extendida, que consiste en leer una condena a las relaciones homosexuales, no es la única que existe en la Biblia. Sin embargo, apareció en el siglo II de nuestra era: los judíos piadosos estigmatizaron así las costumbres griegas y la práctica de la pederastia entre sus conciudadanos. Esta condena se desarrolló sobre todo a continuación con los primeros pensadores cristianos (Clemente de Alejandría, Juan Crisóstomo, san Agustín...) para quienes la homosexualidad se debía a una forma de vida pagana, antes de convertirse en un auténtico lugar común del discurso religioso a partir del siglo XIII” (Revol, 2012: 432-433).

consultó documentos de archivo correspondientes a los años 1561 –año de los primeros procesos por sodomía en la España Moderna- y 1699, año del fin del reinado de la dinastía de los Habsburgo en la península ibérica y en el Virreinato mencionado. Garza encontró prácticas travestis en procesos seguidos a algunas personas acusadas de sodomía como a Juan Correa por el Tribunal Supremo de Su Majestad en Ciudad de México: “Correa se había vestido como una mujer junto con los otros hombres y muchachos más jóvenes... aunque era un anciano, Correa todavía se consideraba una bella jovencita (...) los hombres y muchachos hacían de huéspedes de sus recepciones como las mujeres y se referían entre sí como niñas (...) habían asumido cada uno un seudónimo, habiéndose apropiado de los nombres de las más bellas mujeres de la Ciudad de México”. (Garza, 2002: 189-192)

Horswell se enfocó en las culturas indígenas andinas como la cultura Moche³⁵, y a diferencia de Garza, incluyó la lectura de documentos arqueológicos: “una apreciación de cómo lo femenino y lo andrógino encajan dentro de la cultura prehispánica andina requiere una revisión de los registros del material que ha sobrevivido cientos de años en piedra y arcilla” (Horswell, 2013: 172).

Así, apoyándose en las investigaciones de otros autores, referencia

un grupo de tres figuras masculinas antropomórficas preparando una sustancia líquida, la cual en la siguiente escena es puesta sobre el área genital de dos figuras copulando (...) las acciones que toman lugar en estos lugares cubiertos generalmente denotan actividades importantes, tales como la presentación de prisioneros, ceremonias de sacrificio, y, en este caso, la copulación ritual (...) la reclinada figura boca arriba no tiene características sobrenaturales; sin embargo, la figura está llevando trenzas y un taparrabo, eso es, marcadores femeninos y masculinos del género (...) (el académico andino Manuel) Arboleda señala la rareza de encontrar una mezcla de marcadores de género en la misma figura en la iconografía moche y sugiere que posiblemente la presencia de estas características en un solo individuo representan una tradición antigua de representar *berdache*³⁶, esto es, individuos masculinos quienes asumen y representan el papel del género opuesto (Horswell, 2013: 179-180).

³⁵ La cultura moche es una cultura arqueológica del Antiguo Perú que se desarrolló entre los siglos II y VII en el valle del río Moche (actual provincia de Trujillo, en el departamento de La Libertad). Esta cultura se extendió hacia los valles de la costa norte del actual Perú.

³⁶ *Berdache* es entendido por Horswell “como representación de tercer género... es un gran avance en el tratamiento del motivo de la sodomía en el arte moche... estas escenas describen actos homosexuales... el acto sexual es llevado a cabo entre regentes masculinos y *berdache*... estas cerámicas representan posturas sexuales jerárquicas que expresan dominio de los regentes moche sobre sus sujetos masculinos” (Horswell, 2013: 180). Para Cardín fueron “los viajeros europeos, que bautizaron a este tipo de individuos con el nombre de bardajes (bardache en francés, berdash en inglés), palabra tomada del persa y que, según unos, quiere decir esclavo y, según otros, prostituto masculino” (Cardín, 1989: 147).

En la compilación realizada por el antropólogo Alberto Cardín, encontró a través de crónicas de Indias y de los reportes etnográficos, distintas evidencias de prácticas travestis en culturas latinoamericanas y en el Caribe. Cardín incluye las crónicas de Gonzalo Fernández de Oviedo, Francisco López de Gómara, Álvar Núñez Cabeza de Vaca, Bernal Díaz del Castillo y Bernardino de Sahagún, y reportes científicos como los aportados por los antropólogos Alfredo Métraux y Paul Kirchhoff.

El escritor, etnógrafo y colonizador español Gonzalo Fernández de Oviedo Valdés, quien viajó a las Indias a partir de 1513, se refiere a los hábitos travestis de los indios del Caribe y el norte de Suramérica (cumaná, arawak, arawak caquetío, goajiro y tairona), en especial a los taínos de la isla de La Española (hoy República Dominicana y Haití), lugar en que se desempeñó como capitán y alcaide: “Y así, habés de saber que el dellos es paciente e toma el cargo de ser mujer en aquel bestial e descomulgado acto, le dan luego oficio de mujer, e trae nagüas como de mujer” (Cardín, 1989: 150).

Mientras el eclesiástico e historiador español Francisco López de Gómara, que destacó como cronista de la conquista española de México, a pesar de que nunca atravesó el Atlántico, escribió en su *Historia General de Indias* sobre las prácticas travestis de los indios que el conquistador Vasco Núñez de Balboa encontró en el actual territorio de Panamá, refiriéndose a la batalla en la que éste derrotó y sometió al cacique Torecha en una población llamada Cuareca: “en esta batalla se tomó preso a un hermano de Torecha en hábito real de mujer, que no solamente en el traje, pero en todo lo tal, salvo en parir, era hembra” (Cardín, 1989: 151).

El conquistador español Álvar Núñez Cabeza de Vaca, quien exploró la costa sur de Norteamérica desde la actual Florida y se adentró en Texas, Nuevo México, Arizona y en el norte de México hasta llegar al golfo de California (Maura, 2011: 13), dejó en su serie de crónicas *Naufragios* una descripción sobre el travestismo entre los indios crik o muskogi³⁷ que habitaban esta extensa zona: “éstos son unos hombres amarionados, impotentes, y andan tapados como mujeres y hacen oficio de mujeres” (Cardín, 1989: 152).

³⁷ Los muscogui, muskogui, creek, cric o crik son una nación amerindia ubicada en el sureste de los EE. UU. Su lengua, llamada maskoki, pertenece al grupo lingüístico de las lenguas muskogui. En los siglos XVII y XVIII formaron con otras tribus (entre ellas los seminolas) la llamada Unión de los Creek.

Los cronistas de la Nueva España (actual México) Bernal Díaz del Castillo y Bernardino de Sahagún ofrecieron según sus relatos supuestas prácticas travestis en este territorio, tal y como lo ha puntualizado Cardín un travestismo no asociado al chamanismo. Díaz del Castillo en su respuesta a las crónicas de López de Gómara –las que consideró imprecisas- titulada *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, describió que los aztecas “en especial los que vivían en las costas y tierra caliente en tanta manera que andaban vestidos en hábito de mujeres muchachos a ganar en aquel diabólico y abominable oficio” (Cardín, 1989: 153). En el caso de su contemporáneo el misionero franciscano Bernardino de Sahagún en su *Historia general de las cosas de la Nueva España* quien deseaba la hoguera para sodomitas y afeminados aztecas: “el hedor y fealdad de su pecado nefando no se puede sufrir, por el asco que da a los hombres; en todo se muestra mujeril o afeminado, en el andar o en el hablar, por todo lo cual merece ser quemado” (Cardín, 1989: 153).

En el plano científico ya en el siglo XX, los antropólogos Alfred Métraux y Paul Kirchhoff, en dos investigaciones, una realizada por ambos titulada *Northeastern Extensions of Andean Culture*, y otra por el primero titulada *Ethnography of the Chaco*, advirtieron indicios de prácticas travestis entre pueblos indígenas de los Andes colombianos como los laches³⁸ y en la región del Gran Chaco las culturas guaicurúes³⁹. En su investigación sobre los laches Métraux y Kirchhoff encontraron que “las madres que habían dado a luz a cinco hijos varones consecutivos se les permitía criar a uno de ellos como si fuera una niña” (Cardín, 1989: 153-154). En la investigación realizada por Métraux sobre los guaicurúes, se refiere a una de estas culturas, los mbayás o mbayaes⁴⁰ donde “los bardajes eran muy comunes... vivían y hablaban como las

³⁸ Los Laches fueron indígenas agricultores que según los cronistas españoles habitaban en las tierras altas de los departamentos colombianos de Boyacá, noroccidente del Casanare y Santander, al oriente del río Chicamocha.

³⁹ Guaicurúes, guaykurúes o guaykurúes son los nombres que recibe un conjunto de pueblos indígenas que habitan la región del Gran Chaco, en la Argentina, Bolivia, Paraguay y Brasil. De esta familia forman parte los mocovíes, toba, pilagás y caduveos. En el pasado también incluyó a los ya extintos abipones, mbayaes y payaguaes.

⁴⁰ Los mbayás o mbayaes fueron una etnia del grupo de los guaicurúes que vivió a ambos lados del río Paraguay, en el norte y noroeste de Paraguay y de Argentina y en áreas adyacentes del estado brasileño de Mato Grosso del Sur. El nombre de mbayá les fue dado por los guaraníes, a quienes atacaban frecuentemente, y significa ‘terribles’, ‘malos’ o ‘salvajes’.

mujeres, pretendían tener la menstruación y ejercían oficios femeninos (...) eran considerados como las prostitutas de la aldea” (Cardín, 1989: 154).

La notable contribución académica de estudiosos como Garza, Horswell y Cardín al estudio de las prácticas travestis, ha permitido desde distintos campos de conocimiento, reconstruir el panorama no sólo de estas prácticas, sino desarrollar a fondo los estudios LGBTIQ+ en Latinoamérica, así también especialmente en el área del Caribe.

El investigador David William Foster realizó uno de los primeros balances del estado de la investigación de dichos estudios desde los ochentas hasta finalizar los dos mil teniendo en cuenta “las líneas de fuerza que emergieron en los últimos veinticinco años de actividad cultural e intelectual: 1) definiciones en discusión; 2) cuestiones de minorías contra continuidades en lo que respecta a prácticas dominantes o hegemónicas; 3) estudios históricos; 4) relaciones entre los estudios sobre género y estudios culturales homosexuales; 5) relaciones entre estudios homosexuales y masculinistas; 6) intersecciones entre producción cultural y estudios académico-teóricos” (Foster, 2008: 923). Unos años después los investigadores Francisco Aguayo y Marcos Nascimento y el investigador Guillermo Núñez Noriega realizaron balances similares pero profundizando sobre el desarrollo de los estudios sobre las masculinidades. Aguayo y Nascimento creen que “los estudios en América Latina sobre las masculinidades –o de género de los hombres (...) han avanzado en la cantidad y calidad de su producción de datos, debates y aportes teóricos... planteando que las masculinidades en la región son extraordinariamente diversas y están situadas, histórica y culturalmente” (Aguayo y Nascimento, 2016: 209).

Núñez Noriega en cambio a partir de la relevancia de los estudios de género “propone una visión comprensiva a partir de dos reflexiones/proposiciones articuladas: 1) que los estudios de género de los varones y las masculinidades son parte del campo de los estudios de género, junto con los de índole feminista (o estudios de género de las mujeres) y lésbico, gays, bisexuales, transgénero, transexuales e intersexuales (LGBTIQ+), y 2) que el objeto de investigación de los estudios de género de los varones y las masculinidades no son los hombres o las masculinidades en sí mismos o de manera aislada, sino las dinámicas socioculturales y de poder (androcéntricas y/o

heterosexistas) que pretenden la inscripción del género “hombre” o “masculino” y su reproducción/resistencia/transformación en los humanos” (Núñez Noriega, 2016: 11).

Estos balances sirven de marco a lo que han sido durante las últimas décadas los estudios sobre las prácticas travestis, transformistas y *drag queen*, cuya relación ha sido abordada por María Soledad Cutuli, en el campo de la antropología y áreas afines, y por autores como Gustavo Subero, en el campo de los estudios fílmicos. Aunque el estudio de Subero fue primero que los realizados por Cutuli, seguimos una secuencia temática, ya que algunos de los planteamientos de las evidencias demostradas en el campo antropológico permiten trazar un mapa del fenómeno travesti/transformista/*drag*.

Cutuli decidió construir un estado de las investigaciones sobre las travestis en Latinoamérica, teniendo en cuenta que en países tan relevantes dentro del espectro latinoamericano como Argentina los estudios se centraban únicamente en la cuestión de la identidad y la diversidad sexual más que en las formas de organización política por lo cual se propuso:

recorrer dicha literatura antropológica sobre la problemática travesti en Latinoamérica, sugiriendo ordenarla según sus principales ejes y señalando los aportes y los vacíos. A partir de la lectura crítica de una serie de etnografías -plasmadas en artículos, ponencias y tesis de doctorado y maestría- sostengo la necesidad de que la disciplina acompañe, visibilice y problematice el proceso de construcción política que las travestis de la región están atravesando, iluminando otras dimensiones de sus vidas más allá de su sexualidad e identidad de género (Cutuli, 2012: 164-165).

Teniendo en cuenta una clasificación de las producciones encontradas hasta 2012, Cutuli sugiere las siguientes temáticas: “1) identidad de género; 2) corporalidad y subjetividad; 3) salud y sexualidad; 4) prostitución y sociabilidad; y, en menor medida, 5) organización política” (Cutuli, 2012: 165). En el área temática de la identidad, Cutuli destaca los estudios etnográficos realizados por Annick Prieur en Ciudad de México, *Mema's House, Mexico City on transvestites, queens and machos* (Prieur, 1998), los de Neuza Maria de Oliveira en el barrio del Pelourinho, en Salvador de Bahia (Brasil) *Damas de Paus. O jogo aberto dos travestis no espelho da mulher* (Oliveira, 1994), las realizadas por Helio Silva sobre las travestis de Rio de Janeiro (Brasil) *Travesti - A invenção do feminino* (Silva, 1993) y *Certas cariocas. Travestis e vida de rua no Rio de Janeiro* (Silva, 1996), la tesis doctoral realizada por un discípulo de este último, Marcelo José Oliveira en Florianapolis (Brasil) “O lugar do travesti em desterró” (Oliveira, 1997),

y otra realizada también en Brasil por Don Kulick, *Travesti. Sex, gender and culture among Brazilian transgendered prostitutes* (Kulick, 1998). En Argentina y en Colombia, los estudios de Josefina Fernández, *Cuerpos desobedientes. Travestismo e identidad de género* (Fernández, 2004) y por Andrés García Becerra, “Tacones, siliconas, hormonas y otras críticas al sistema sexo/género. Feminismos y experiencias de transexuales y travestis” (García Becerra, 2009: 119-146).

En temáticas como la corporalidad y subjetividad y en la organización política, Cutuli destaca los estudios de Adriana Figueredo en Recife (Brasil) “Se pudesse ressurgir, viria como o vento”. Narrativas da dor: corporalidade e emoções na experiência da travestilidade” (Figueredo, 2011: 90-112), Laura Zambrini sobre las travestis de Buenos Aires y su cuerpo en relación con su indumentaria “Cuerpos, indumentarias y expresiones de género: el caso de las travestis de la Ciudad de Buenos Aires” (Zambrini, 2008: 123-145), Marcos Renato Benedetti sobre los significados de lo femenino y lo masculino para las travestis en Brasil *Toda feita: o corpo e o gênero das travestis* (Benedetti, 2005), Hugo Denizart con “el concepto de ingeniería erótica [en portugués, engenharia erótica] para aprehender el proceso a través del cual las travestis dan visibilidad con su cuerpo a determinados atributos asociados a lo femenino, como el lujo o el glamour” (Cutuli, 2012: 169) *Engenharia Erótica – Travestis no Rio de Janeiro* (Denizart, 1997), la tesis doctoral de Monica Soares Siqueira “focalizado en las historias de vida de las travestis antiguas [en portugués, travestis das antigas], dando cuenta de la construcción de subjetividades (...) a través de diversas formas de apropiación del espacio urbano” (Cutuli, 2012: 170) en “Arrasando horrores! Uma etnografia das memórias, formas de sociabilidade e itinerários urbanos de travestis das antigas” (Siqueira, 2009).

Con respecto a la organización política de las travestis se tienen en cuenta los estudios de Josefina Fernández “sobre las prácticas y representaciones de género asumidas por travestis aborda la conformación (de asociaciones políticas)” (Cutuli, 2012: 176) en “Cuerpos desobedientes. Travestismo e identidad de género” (Fernández, 2004), de Larissa Pelúcio sobre el estigma de la prostitución de las travestis en “Na noite nem todos os gatos são pardos – notas sobre a prostituição” (Pelúcio, 2005) y la tesis doctoral de William Siqueira Peres “sobre las historias de vida

de travestis militantes (...) propuestas como objeto de indagación, con la finalidad de documentar las estrategias de emancipación social y política, y de construcción de ciudadanía de dicha comunidad” (Cutuli, 2012: 176) en “Subjetividade das travestis brasileiras: da vulnerabilidade dos estigmas à construção da cidadania” (Siqueira Peres, 2005). De la misma autora es también relevante el estudio derivado de su tesis doctoral titulado “Maricas y travestis: repensando experiencias compartidas” en el que la autora plantea que es “necesario tensionar la genealogía de la categoría travesti con un proceso más amplio de historia marica, encarnado por sujetos no encorsetados a priori en una identidad fija (...) atendiendo especialmente a la constitución de los aspectos centrales que hacen a la sociabilidad de las travestis, en tanto producto de una experiencia encarnada y desarrollada en espacios comunes” (Cutuli, 2013: 186).

La mayoría de los estudios y balances citados se enfocaron en las prácticas travestis, mucho menos en los transformistas y las *drag queens*, como tampoco en las *drag kings*, fenómeno por cierto muy reciente en Latinoamérica, pero en el que a través de los estudios realizados se ha construido una reivindicación. El estudio adelantado por el académico Gustavo Subero puede contener una respuesta a una mayor atención sobre el fenómeno travesti, incluso observado en la producción fílmica. Subero plantea su discurso analizando las películas *El lugar sin límites* (Arturo Ripstein, 1978), *Simón, el gran varón* (Miguel Barreda, 2002) y *Madame Sata* (Karim Ainouz, 2002), en los que muy a pesar del ritual femenino que experimentan los protagonistas para travestirse, en “ninguna de las películas se discute sobre los procesos psicológicos experimentados por los protagonistas travestidos como resultado de su deseo de crear una persona femenina creíble”⁴¹ (Subero, 2008: 174). Parece que los directores se guiaron por un miedo de tipo moral, que no les permitió vislumbrar la complejidad del travestismo, porque “aunque todos los protagonistas se identifican como homosexuales e incluso se identifican a sí mismos como mujeres, su incursión en el travestismo responde más o

⁴¹ La cita original en inglés dice: “none of the films discussed in this article seems preoccupied with exploring the psychological processes experienced by the transvestite protagonists as a result of their desire to create a believable feminine persona”. La traducción es mía.

menos a una versión risible y / o entretenida de la feminidad como parte de una actuación en el escenario”⁴² (Subero, 2008: 175).

Como lo sugiere el estudio de Subero, pueden hallarse las razones por las cuales se encuentran más estudios en el sentido de la afirmación de una identidad de las prácticas travestis, pues como dice el autor refiriéndose a Ripstein, Barreda y Ainouz: “en un intento de evitar desestabilizar las bases de la sexualidad latinoamericana, presentan el travestismo desde un punto de vista machista; es decir, las prácticas travestis que se muestran en sus películas se burlan del deseo de emular la feminidad al presentar a los travestis como copias baratas de la feminidad”⁴³ (Subero, 2008: 175), por lo cual más adelante reconoce que los estudios antes mencionados realizados en los noventa y los dos mil bien pudieron esclarecer y ayudar en la reivindicación de los derechos y la conquista de espacios por parte de las travestis ya que “el trabajo de estos directores es decepcionante en su descripción de las experiencias travestis latinoamericanas precisas como ha sido ampliamente investigadas”⁴⁴ (Subero, 2008: 175).

Sirva de ejemplo no sólo la invisibilidad o su falta de profundización en otros aspectos relevantes de la representación audiovisual de las prácticas *drag queens*, sino también las prácticas *drag kings*, la escasez de los estudios en la región está ligada no sólo a la novedad del fenómeno, lo cual se debe a la abundancia de la representación de los estereotipos y la mayor circulación de estudios científicos en los centros y capitales de la mayoría de los países latinoamericanos, y no en la periferia. El estudio del académico Jack Halberstam sobre la masculinidad femenina, aunque traducido el mismo año (Javier Sáez traductor, Editorial Egalés) que su publicación en lengua inglesa, circuló con facilidad en España, pero tarda aún en tomarse en cuenta en Latinoamérica, especialmente en los países de habla hispana, lo cual puede inferirse

⁴² La cita original en inglés dice: although all the protagonists identify as homosexual and even self-identify as females, their incursion into crossdressing responds more to a necessity to offer a laughable and/or entertaining version of femininity as part of an onstage performance”. La traducción es mía.

⁴³ La cita original en inglés dice: “in an attempt to avoid destabilizing the basis of Latin American sexuality, present transvestism from a machista point of view; that is, the transvestitic practices shown in their films mock the desire to emulate femininity by presenting crossdressers as cheap copies of womanliness”. La traducción es mía.

⁴⁴ La cita original en inglés dice: “then the work of these directors is disappointing in its portrayal of accurate transvestitic Latin American experiences as it has been extensively researched”. La traducción es mía.

por la falta de estudios afines. Lo reconoce el mismo autor cuando expresa que “se ha invertido muy poco tiempo y energía en el homólogo de la *drag queen*, el *drag king*... la carencia casi total de curiosidad sobre las posibilidades y potencialidades de la performance *drag king* nos da pruebas concluyentes de esta indiferencia tan extendida” (Halberstam, 2008: 258). Esto también se hace patente en los estudios LGBTIQ+ que se realizan en los países del Caribe de habla inglesa, la mayoría de los cuales no se traducen al español, por la enorme barrera que les separa de los de habla hispana. Y sin embargo, la producción es cada vez mayor y da cuenta del interés en lugares donde la homosexualidad permanece penada por la ley, como Jamaica o en las Antillas – antiguas excolonias británicas- que permanecieron con los rígidos códigos coloniales. Pero esa producción se publica en la diáspora, especialmente en Estados Unidos, donde los autores mantienen un vínculo académico.

Entre los estudios realizados en el Caribe de habla inglesa se pueden citar *Disidentifications Queers of Color and the Performance of Politics* de José Esteban Muñoz (Muñoz, 1999), en el que el autor analiza la forma como quienes se encuentran fuera de la corriente principal racial o sexual están negociando sin alinearse a favor o en contra de la mayoría, sino transformando para sus fines culturales, tomando en cuenta el trabajo de cineastas, artistas del performance, etnógrafos, choteo cubano, formas de cultura masculina gay (como la pornografía), museos, fotografía artística, campamento y resistencia, y televisión, en el área del Caribe en países como Cuba y en la diáspora en Estados Unidos, *The Queer Caribbean Speaks. Interviews with Writers, Artists, and Activists*, de Kofi Omoniyi Sylvanus Campbell (Campbell, 2014), que recopila entrevistas con escritores, activistas y ciudadanos LGBTIQ+ del Caribe, lo cual brinda acceso a la realidad que viven en sus países o en la diáspora, *Out in the Periphery: Latin America's Gay Rights Revolution*, de Omar G. Encarnación (Encarnación, 2016) que se enfoca en la forma como el contexto local ha interactuado con el mundo exterior para hacer de América Latina un entorno inusualmente receptivo para los derechos de los homosexuales, pasando revista al papel de los activistas LGBTIQ+ en la creación e impulso a las campañas por sus propios derechos y en sus conquistas políticas en países como Argentina, *Erotic Islands* de Lyndon K. Gill (Gill, 2018) centra su investigación en la presencia queer en el Caribe, especialmente en las

islas de Trinidad y Tobago, en aspectos socioculturales como el Carnaval, el Calipso y el VIH/SIDA. Estos estudios demuestran la existencia del mapa del cuerpo LGBTQ+ y de las prácticas travestis/transformistas/*drags* en el ámbito de Latinoamérica y el Caribe.

4.2. Travestismo, transformismo y *drags* en Latinoamérica y el Caribe

Latinoamérica ha sido territorio de fuertes ambigüedades, donde tradicionalismos a ultranza y tendencias contemporáneas conviven en un mismo lugar, bajo influencias norteamericanas y europeas. Esto se puede evidenciar por ejemplo, en las prácticas travestis, transformistas y *drag queens*, que en esta región se mueven entre el estigma de la prostitución, la imagen del espectáculo -una novedad que copa la atención mediática-, y la auto-afirmación, reconocidas pero mantenidas en un nivel marginal. Este singular proceso se ha dado en una región, Latinoamérica y el Caribe, donde todavía en algunos países y territorios de ultramar la homosexualidad sigue siendo un delito que conlleva cárcel.

La literatura y las artes han promovido la libertad del cuerpo en Latinoamérica, y han visibilizado a la loca como imagen de la revolución de la sexualidad y de lo contestatario, formas de lucha frente a la discriminación y la marginación. La loca, es decir, aquel hombre con supuesta apariencia femenina, ya era parte de una literatura cotidiana. Para Juan Pablo Sutherland la loca es figura trascendente en la escritura de Néstor Perlongher y Pedro Lemebel, porque la escritura no es sólo en sus obras sino también en sus cuerpos: “en Perlongher, la loca conforma un devenir sexual que conjugará su deambular en medio del peligro, de los putos, de la noche como contexto habitual de una política de cuerpos traficados. No será menor en Perlongher su veta de etnógrafo, voyerea biográficamente con la maricada de la ciudad latinoamericana (Sutherland, 2009: 22). Mientras Lemebel es el “ojo voyeur de la ciudad vigilada, *La esquina es mi corazón*, propone un habla hiperidentitaria,⁴⁵ donde la figura central de la

⁴⁵ Al emplear el término hiperidentitario, el autor se refiere al lenguaje utilizado por el escritor Pedro Lemebel dirigido a las identidades marginadas como lo expresan David Córdoba, Javier Sáez y Paco Vidarte: “los movimientos y las teorías queer pueden ser calificados a la vez como hiperidentitarios y posidentitarios, puesto que hacen un uso extremo de los recursos políticos de la producción performativa

loca como identidad o como estrategia discursiva, es el centro de su política desestabilizadora del género o de los géneros. Incluso, desde su inaugural carnaval marica con *Las Yeguas del Apocalipsis*, Lemebel podrá inscribirse como uno de los mayores exponentes del habla marica en la literatura chilena” (Sutherland, 2009: 23).

Ante el desafío de las políticas represivas contra el cuerpo, las locas enarbolaron la lucha por los derechos LGBTIQ+ en Latinoamérica. Animadas por la necesidad de ganar la vida, dejaron la noche e invadieron las calles y plantaron cara a un estado excluyente y opresivo. Así fue que literatura y activismo confluyeron en la calle, porque salieron de la calle. Como expresa Sutherland:

es curioso pensar cómo se han narrado las homosexualidades en las literaturas nacionales, pareciera que por una parte fue expulsada o secuestrada(...) o bien ha realizado un incesante éxodo para ser tratada como una criatura en pena de extrañamiento permanente de las historias literarias nacionales(...) El travestismo latinoamericano deviene una huella difusa desautorizando a un régimen de verdad que lo niega en una constante agresión, expulsando cuerpos no narrables en el ordenamiento sexual normativo (Sutherland, 2009: 70-71, 78-79).

Pero, ¿Cómo se es travesti/transformista en Latinoamérica? ¿Cómo se configura el fenómeno *drag*? ¿Cómo se escribe desde la trinchera rosa?

Marina Talero obtiene en una conversación coloquial las mentadas definiciones que han creado un panorama de imitaciones y falsedades a partir de dos acepciones significantes, como al confundir creación de personaje con disfraz cuando se refiere al transformismo, o transgenerismo/transexualismo con travestismo: la primera “el transformismo, en el que el nacido varón se disfraza de mujer por un tiempo relativamente corto, para una fiesta, un show, y para ese momento se pone un nombre femenino, pero en su vida diaria desempeña un rol masculino. El término transformista ha hecho referencia en sus orígenes al actor o payaso que hace mutaciones en sus trajes y en los tipos que representa. Y la segunda “el travestismo, en el que el hombre siente un deseo profundo de ser mujer, con ciertas diferencias de la típica fémina que conocemos. Ella se pone hormonas, hace ciertas transformaciones en su cuerpo, se

de identidades perversas. La fuerza política de movimientos como ACT UP, Lesbian Avengers o Radical Fairu proviene de su capacidad para convertir las posiciones de sujetos «abyectos» (esos «malos sujetos» como los seropositivos, las bollos, los trans) en enclaves de resistencia al punto de vista «universal!» en la historia blanca, colonial y hetero-centrada de lo «humano»” (Córdoba, Sáez y Vidarte, 2007: 120).

viste de mujer todo el tiempo, cambia de nombre en la cédula y se denomina travesti” (Talero, 2006: 41).

Frente a la confusión que expresa Talero, se pueden tener en cuenta los planteamientos de Severo Sarduy con respecto a las prácticas travestis, en lo que cree se producen tres posibilidades del mimetismo, no la imitación que se da por medio del 1) travestimiento: “impreso en la pulsión ilimitada de metamorfosis, de transformación no se reduce a la imitación de un modelo real, determinado, sino que se precipita en la persecución de una irrealidad infinita, y desde el inicio del juego aceptada como tal, irrealidad cada vez más huidiza e inalcanzable -ser cada vez más mujer, hasta sobrepasar el límite, yendo más allá de la mujer...” (Sarduy, 1982: 14), 2) el camuflaje “pues nada asegura que la conversión cosmética -o quirúrgica- del hombre en mujer no tenga como finalidad oculta una especie de desaparición, de invisibilidad, *d'effacement* y de tachadura del macho en el clan agresivo, en la horda brutal de los machos y, en la medida de su separación, de su diferencia, de su deficiencia o su exceso, también en la de las mujeres, desaparición, anulación que comunica con la pulsión letal del travestí y su fascinación por la fijeza a su vez fascinante” (Sarduy, 1982: 14), y 3) la intimidación “pues el frecuente desajuste o la desmesura de los afeites, lo visible del artificio, la abigarrada máscara, paralizan o aterran: cito la fobia de un amigo, falsa walkiria, en los cabarets tangerinos de los *sixties*, donde a cada noche, se desplegaban sobre la ciudad, como bandas fosforescentes de crisálidas recién brotadas, travestís opulentos y oxigenados; azafranados andaluces, de manos empalagosas y rituales, dahomeyanos drogados, canadienses acromegálicos que sofocaban los difíciles pasos de un dorisdayano *play-back*” (Sarduy, 1982: 14-15). En ese sentido reivindicativo aparece la *drag*.

La *drag queen* parodia un papel establecido en la heteronormatividad, en países donde los reinados son patrimonio cultural y espectáculo para las masas como en Colombia, Ecuador, Perú, Venezuela, entre otros. Chloe Rutter-Jensen ve a la drag en una función crítica, aunque en un contexto de espectáculo: “interpreto las reinas de belleza como *drag queens*, mujeres *performing* mujeres. Ambos, un hombre vestido de mujer y una mujer vestida de mujer son performativos: las personas, al repetir la acción de hacer de mujeres, no de forma singular ni deliberada, producen el efecto que

nombran, que en este caso es la mujer. Las reinas de belleza, como ejemplo particular de la noción de la mujer ideal, se comparan con el hombre vestido de mujer, pues, si no es para pasar desapercibido en la calle, o sea pasar por mujer, es un hacer o ser mujer exagerada y casi kitsch; es ser una mujer vestida en draga” (Rutter-Jensen, 2005: 70).

La otra fuerte reivindicación está en los escritores que crearon una escritura performativa. Encarnados en una constante performance, reivindicaron la loca como generadora de una acción política que fustiga al sistema. Como en el caso del escritor chileno Pedro Lemebel. Juan Pablo Sutherland piensa que “en Lemebel la marca hiper-identitaria o post-identitaria juega a intensificar aquel lugar precario y en fuga de la loca. Así se pudiese entender el habla marica condensada en la loca, figura arquetípica de la homosexualidad popular, que sale de los márgenes institucionales para nombrarse a sí misma en el juego teatralizado y neo-barroso de Lemebel. En ese contexto encontramos a la loca multiplicada en poses de guerra, en estrategias de fuga y en la acción performativa de descargar la homofobia” (Sutherland, 2009: 24). A partir de sus cuerpos, las *drag queens* y los escritores *performers* hablan, con la marea transnacional de la reivindicación que les abre los espacios, tanto en el escenario como en la escena de la calle.

Al revisar el panorama de las prácticas travestis/transformistas/*drags* en Latinoamérica y el Caribe, deben tenerse en cuenta realidades disímiles de esta región como la evolución del proceso de reconocimiento de los derechos del colectivo LGBTIQ+, en grupos de países donde la homosexualidad no sólo dejó de ser delito, sino que además los matrimonios igualitarios o las uniones civiles fueron reconocidas,⁴⁶ como en Argentina, en 2010; Uruguay y Brasil, en 2013; Ecuador –que aprobó las Uniones de Hecho-, en 2014; México y Chile –que aprobó un Acuerdo de Unión Civil-, ambos en 2015; y en Centroamérica y la cuenca del Caribe, el territorio de ultramar francés, la Guayana Francesa, que se adhirió a los derechos reconocidos por Francia, en 2013, Puerto Rico, que se adhirió a los reconocidos por Estados Unidos, 2015, Colombia, que lo reconoció en 2016, y finalmente Costa Rica, muy recientemente en

⁴⁶ La información sobre las leyes sobre orientación sexual en el mundo se encuentran en el Mapa general suministrado por la Asociación Internacional de Lesbianas, Gays, Bisexuales, Trans e Intersex (ILGA), en mayo de 2017, disponible en https://ilga.org/downloads/2017/ILGA_WorldMap_SPANISH_Overview_2017.pdf

2018. La realidad de muchos de los países del Caribe es, o bien seguir llamando a la homosexualidad como sodomía y castigarla como un delito, o bien simplemente no tener leyes que la penalicen pero donde tampoco son legales los matrimonios y las uniones igualitarias. En el primer grupo se encuentran países caribeños y centroamericanos como Bahamas, Belice, Cuba, El Salvador, Guatemala, Haití, Honduras, Nicaragua, Panamá, República Dominicana, Suriname, Venezuela y las islas Vírgenes Americanas y Británicas, que son territorios de ultramar de Estados Unidos y el Reino Unido respectivamente, y los países suramericanos Bolivia, Perú y Paraguay.

En el segundo grupo, la mayoría son países del Caribe cuyas leyes permanecieron intactas como la metrópoli colonial las había implantado en sus territorios, siendo que el Reino Unido, despenalizó la homosexualidad en 1967 y los matrimonios igualitarios son legales desde 2014: Antigua y Barbuda, Barbados, Dominica, Granada, Guyana, Jamaica, Santa Lucía, San Cristóbal y Nevis, San Vicente y las Granadinas y Trinidad & Tobago. Allí la homosexualidad se penaliza con ocho (8) y hasta quince (15) años de cárcel. Correspondiendo con ese panorama, se encuentran evidencias de prácticas travestis, transformistas y drags, que no sólo han apoyado e impulsado el reconocimiento de los derechos legales de la comunidad LGBTIQ+, sino que también han desempeñado un papel notable en el ámbito de las artes, el teatro, el cine y la literatura, y son los mismos países, en su mayoría donde esas comunidades son visibles. En ese proceso es importante tener en cuenta dinámicas en movimiento como en México, Argentina, Chile, Brasil, Cuba, Perú, Puerto Rico, Venezuela y Ecuador.

En México justamente la adaptación fílmica de una novela del escritor chileno José Donoso, no fue un buen comienzo. En un doble juego de la realidad, *La Manuela*, interpretada por Roberto Cobo, a finales de los setenta en *El lugar sin límites* (Arturo Ripstein, 1978), muestra a una travesti avasallada y reducida por dos machos alfa (Don Alejo, el dueño del pueblo, para quien le es totalmente indiferente tanto ella como su familia, y Pancho, el hombre rudo que la asesina) es un retrato dramático y vacío, confrontado por el pueblo muxe, en cuya comunidad de Oaxaca, convive desde tiempos coloniales, la figura de los hombres que asumen su identidad como las mujeres con sus propios roles, y que se travisten para vivir su cotidianidad o se transforman para

presentarse en shows y eventos especiales, mismas que aparecen ligadas a la trama de *Carmín tropical* (Rigoberto Perezcano, 2014). Dos películas, y más de treinta años de distancia entre una y otra, dos países y dos sociedades distintas, en las que las travestis y los transformistas han ido ganando un espacio en la representación. Los años setenta -los años de *El lugar sin límites*- son los de la crónica roja que asociaba a las travestis con una expresión de depravación y vicio, que les señalaba en publicaciones como *Alarma!*⁴⁷ como lo encontró en su investigación Susana Vargas, al develar todo el sistema que se había construido para violentar una práctica que desde el siglo XIX ya empezaba a incrementar la venta de los ejemplares de la prensa escrita.

A través de *Alarma!*, Vargas pudo encontrar que el tiraje de este tabloide durante los años 1963 a 1986 se enfocó en las fotografías de los hombres que son llamados por la publicación como invertidos, y que logra conectar con el público gracias a titulares en los que desvela con morbosidad, la supuesta verdad de quienes se travisten: “retratan de manera altamente sexual a sujetos que desempeñan un papel protagónico en la fotografía y sonríen de manera provocadora, invirtiendo la dinámica de poder entre el fotógrafo y el sujeto fotografiado” (Vargas, 2015: 5). La publicación emplea el término mujercitos como “sinónimo de hombre afeminado, y juega con el género a través de la feminización gramática del sujeto masculino con un juego de palabras cómico” (Vargas, 2015: 5).

Son los años también de las famosas *vedettes* travestis que incursionaron en el cine y en el teatro, formando parte de la escena mexicana, como las que aparecen en la película *Carmín tropical*, muchos años después. Se reconoce a La Xóchitl, la actriz travesti que interpretó papeles en las películas de Jaime Humberto Hermosillo: “compartió escenarios con Héctor Bonilla y María Rojo en *María de mi corazón* (Jaime Humberto Hermosillo, 1979) historia de amor que termina en pesadilla. La *vestida* es justamente uno de los detalles que hacen onírico a este relato, pues Xóchitl interpreta a

⁴⁷ *Alarma!* o *Alarma! Únicamente la verdad!* como lo expresa Susana Vargas: “es el ejemplo definitivo de la nota roja, se editó semanalmente desde 1963 y publicó su último número en el 2014. Aunque ahora ha emergido como un objeto de moda para el análisis académico, y su tradición fotográfica ya se ha elevado al nivel de las *bellas artes* (con la canonización de los fotógrafos Enrique Metinides y Nacho López, por ejemplo), se ha escrito muy poco acerca de la tradición de la nota roja en México. Este término designa a los periódicos con contenido fotográfico y textual siniestro, secciones de periódicos que tratan de eventos violentos, o televisión sensacionalista, con dejos de morbo. A diferencia de un tabloide estadounidense o de una revista de *true crime* (crimen verdadero), la nota roja posee una cierta fluidez y se reinventa constantemente” (Vargas, 2015: 5).

la enfermera-celadora del pabellón número 5 de un hospital psiquiátrico, en el que recluyen a María Rojo. Ella misma es también una alegoría a la exageración travesti” (Álvarez-Gayou Jurgenson y Camacho y López, 2013: 89). También es importante el nombre de Francis, cuyo nombre real era José Francisco García Escalante, quien actuó en películas como *Bellas de noche* -también conocida como *Las ficheras*- (Miguel M. Delgado, 1975) y se destacó durante más de diez años con su espectáculo en el Teatro Blanquita de Ciudad de México, incluso destacó en el programa televisivo *Desde Gayola*, que tuvo mucha popularidad en los años dos mil, tocaba el tema de la homosexualidad en forma de humor negro, sátira y parodia, y fue creado, producido, escrito, dirigido y protagonizado por el actor y periodista Horacio Villalobos. Mismo programa donde también se hicieron famosas las travestis Alejandra Bogue y Daniel Vives “Ego”, en personajes como La Tesorito o La Supermana.

Aunque el país vive hoy uno de sus momentos más difíciles por la guerra de carteles del narcotráfico, el incremento de asesinatos y de la corrupción, travestis, transformistas y *drag queens* siguen expresándose, en las artes, en los escenarios, en la televisión y en el cine, como espacios de creación para sus prácticas en el México contemporáneo, donde aún se vive frente al peligro en lugares como Tijuana, Veracruz o Acapulco.

Al sur del continente, tanto en Argentina como en Chile, después de enfrentar dos dictaduras –años setenta y ochentas- y una crisis económica de grandes proporciones en los años dos mil, especialmente la primera, la comunidad LGBTIQ+ logró conseguir el reconocimiento de sus derechos, gracias a artistas, escritores y activistas o de personajes que pertenecían a las tres categorías, tal el caso de Manuel Puig y Lohana Berkins (Argentina) y Pedro Lemebel (Chile). En esos duros años, sin ser precisamente una mujer destacada, Lohana Berkins dio la lucha contra la discriminación y la opresión contra las travestis en Buenos Aires, considerándose ella misma una travesti, al enarbolar el grito de lucha: ¡Furia travesti!: “en una Marcha de Orgullo Lesbo/Gay descubrió la Asociación de Travestis Argentina y sintió que ese espacio la representaba mejor. Casi a mediados de los 90, fundó su propia organización, la Asociación de Lucha por la Identidad Travesti y Transexual (Alitt)” (Carbajal, 2016). En una entrevista concedida en el documental *Mocha, nuestra lucha*,

su vida, mi derecho (Francisco Quiñones y Rayan Handi, 2017), Berkins se formulaba la pregunta, a través de la cual afirmaba la existencia del cuerpo travesti:

Yo de volver a nacer elegiría ser travesti. Me siento orgullosa, amo ser travesti. Y el travestismo con todo el ingenio (...) Los travestis tenemos chispa, alma, capacidad de resolución (...) Porque yo no siento vergüenza de ser travesti (...) ¿Cómo la sociedad va a desearnos si ni siquiera se atreve a imaginar un cuerpo travesti? ¿Qué se dice de nosotras? Calza 42, y si yo calzo 42 ¿Cuál es el problema? ¿Tengo la voz gruesa? Tengo la voz (...) ¿Tengo barba? Y, tengo barba. Eso es ser travesti. No esas connotaciones racistas que debe haber, digamos, o un modelo tan perfecto asimilativo a lo que se supone que es una mujer en esta cultura o a lo masculino (Quiñones y Handi, 2017).

Berkins fue una de las travestis que dio la lucha por los derechos, pero también a nivel hemisférico le dio voz y cuerpo a las prácticas travestis, confrontando el relato que tal vez había dejado el imaginario del personaje del transformista Luis Molina –interpretado por William Hurt- *El beso de la mujer araña* (Héctor Babenco, 1986), obra del escritor Manuel Puig publicada en 1976, que fue adaptada al cine, y que es percibido como un homosexual afeminado o en la visión latinoamericana antes mencionada, la loca, que es la antagonista del preso político de izquierdas Valentín Arregui –interpretado por Raúl Julia-, y que paga cárcel por seducir a un menor de edad. Mientras en la Argentina contemporánea Berkins hace una afirmación política de su cuerpo travesti, Puig crea personajes que sobreviven humillados y mancillados en la Argentina de la dictadura.

No sucedió así en Chile, donde la figura del escritor Pedro Lemebel -quien junto al artista Francisco Casas creó el colectivo *Las Yeguas del Apocalipsis*⁴⁸ convirtió la práctica travesti “en posibilidad de un discurso alternativo al oficial, a través del cual descentrar, especialmente, nociones de sentido e identidad, no solamente a nivel sexual, sino también nacional y cultural, por medio de un lenguaje exuberante y ornamentado del estilo neobarroco tan característico del travestismo” (Almenara, 2016: 82). Es el Lemebel que en cada acción artística o en su escritura de la diferencia, planta

⁴⁸ *Las Yeguas del Apocalipsis* como expresa la investigadora Erika Almenara: “el contexto en el que aparecen... -es- el de la resistencia cultural que se inició con las acciones del grupo CADA (Colectivo Acciones de Arte) contra la dictadura de Pinochet en 1977. Las Yeguas, como señala Fernando Blanco, serían una suerte de *contrafaz minoritaria* de este grupo y continuación histórica de las intervenciones urbanas de los artistas homosexuales Francisco Copello y Carlos Leppe. El grupo CADA forma parte de lo que Nelly Richard ha denominado la *Escena de avanzada*. Esta se caracteriza por tener como pregunta central el significado del arte y de las condiciones límites de su práctica en una sociedad fuertemente represiva como lo era la chilena entonces. Busca, además reformular el nexo entre arte y política de una manera que intenta anular *el privilegio de lo estético como esfera idealmente desvinculada de lo social*” (Almenara, 2016: 82-83).

cara a la realidad política que intentaba desconocer la población que no decidió su destino político el 11 de septiembre de 1973:

Lemebel no oculta, no disimula, no finge ni siquiera lo hacía cuando se presentaba travestido como María Félix o como Frida Kahlo durante los performances de *Las Yeguas del Apocalipsis*. Entonces sí que era Lemebel, entonces sí que personificaba la alternativa LGBT suramericana; como cuando afirma que la única opción para la homosexualidad en América Latina, la bella durmiente de las utopías, es que travestida de traspasos, aflore en un mariconaje guerrero que enfatiza desde el borde de la voz un discurso propio y fragmentado (Arboleda Ríos, 2011: 115).

El plano de la representación audiovisual de las prácticas travestis/transformistas/*drags* el cine chileno, tanto como sucedió en las artes y la literatura con Lemebel, sólo ha tenido un impacto reciente con documentales y cine de ficción con títulos como *Naomi Campbell* (Camila José Donoso y Nicolás Videla, 2013) o *Una mujer fantástica* (Sebastián Lelio, 2017), en la que se retratan realidades antes difíciles de expresar en forma tan contundente. De la vida de Yermén en *Naomi Campbell*, en la búsqueda de una reasignación de sexo, compartida con la inmigrante colombiana que se hace llamar Naomi, en un medio rodeado de pobreza y marginalidad, a los sueños de la cantante y camarera transgénero Marina, que se reinventa cuando su compañero muere súbitamente y la familia de éste intenta borrarla de su historia, los personajes LGBTIQ+ reciben en el Chile contemporáneo un tratamiento más digno y reivindicativo.

Brasil, en sí un continente dentro de un continente, también fue durante muchos años gobernado por una dictadura, que no mermó la confrontación de las prácticas travestis, en especial, con el fenómeno del carnaval como campo de expresión libertaria, lo que ha dado lugar a rescates de memoria como el realizado en la película *Madame Satã* (Karim Aïnouz, 2002). En la persona del capoeirista y artista transformista João Francisco dos Santos se pueden compendiar las fuertes diferencias sociales y de clase en el Brasil del siglo XX. Adoptó el nombre de la protagonista y de la película *Madame Satan* (Cecil B. DeMille, 1930) y participó en concursos de transformistas del carnaval de Rio de Janeiro, hasta convertirse en una leyenda de las fiestas. El carnaval brasileño en el que el personaje participó “es la apropiación de una hiperesfera pública... Nada impide, entonces, ver bonecas (travestis) desfilando en plena Avenida Atlántica, en Copacabana, frente al Alcázar, confundirse en la calle con los *machos*

disfrazados de mujer o participar de lúbricos bailes donde el sexo cunde” (Figari, 2009: 163). De modo que el carnaval permitió a aquellos que se encontraban marginados, poder formar parte de la fiesta sin sentirse fuera de lugar, y las prácticas de travestis y transformistas, en sí los que más participan:

A mediados de la década de 1970, los bailes de travestis pasaron a ser parte integrante del carnaval carioca. Atraían una cobertura amplia y favorable de los medios y una multitud de participantes de todo el mundo. A la vez, los lujosos concursos de fantasías del carnaval "oficial" patrocinado por el gobierno, realizados en el Teatro Municipal, se convirtieron en un espacio de exhibición para los homosexuales. Las creaciones presentadas en esos desfiles se constituyeron en el epítome de la suntuosa indumentaria carnavalesca. Cuando los desfiles de las escuelas de samba se convirtieron en un espectáculo turístico internacional, moviendo millones de dólares, en los años sesentas y setentas, los homosexuales también continuaron desempeñando un papel clave en la planificación y la ejecución del evento (Green, 1999: 201).⁴⁹

Como en otras sociedades del mundo occidental, travestis y transformistas evolucionaron en la representación audiovisual del cine brasileño en películas como *Madame Satã* (Karim Aïnouz, 2002), *Carandiru* (Hector Babenco, 2003) y *Elvis e Madona* (Marcelo Laffitte, 2010), en menos de diez años se pasa de ambientes marginales (barrio Lapa y cárcel de Carandiru) a espacios de ocio y estructuras sociales (bares, discotecas, trabajo profesional, entorno familiar). En una investigación brasileña, que toma como ejemplos a tres personajes travestis en las tres películas, es decir a Tabu (*Madame Satã*), Lady Di (*Carandiru*) y Madona (*Elvis e Madona*) para analizar la forma como se construyó una identidad travesti, plantean que “tanto Madona, como Tabú y Lady Di, no imitan a una mujer, pero performatizan el género femenino, por una repetición de gestos, movimientos y estilos corporales de varios tipos: voz femenina, comportamiento sumiso, constituyendo la ilusión de un yo permanentemente marcado por el género” (Toebe, Vognach y Couto, 2017: 12).⁵⁰

⁴⁹ La cita original en inglés dice: “By the mid-1970s, drag balls had become an integral part of Carioca Carnival. They attracted extensive and positive media coverage and an international host of participants. Concurrently, luxury costume contests at the government-sponsored official Carnival ball held at the Municipal Theater became another venue for homosexual men. Their creations became the epitome of the sumptuous Carnival *fantasia* (costume). As the official samba school parades became a multimillion-dollar international tourist extravaganza in the 1960s and '70s, homosexuals also played a key role in designing and participating in this Carnival event”. La traducción es mía.

⁵⁰ La cita original en portugués dice: “tanto Madona, quanto Tabu e Lady Di, não imitam uma mulher, mas performatizam o gênero feminino, por uma repetição de gestos, movimentos e estilos corporais de vários tipos: voz miada, comportamento submisso, constituindo a ilusão de um eu permanentemente marcado pelo gênero”. La traducción es mía.

En el Caribe, refiriéndonos a los casos de Cuba y Puerto Rico, se ha vivido últimamente una tendencia a representar audiovisualmente las historias de travestis, transformistas y drags, como los únicos lugares donde se han hecho visibles en esta región, aunque en el caso cubano -donde aún se debate el reconocimiento de los derechos (LGBTIQ+) el cine de ficción ocupe un lugar preponderante en esta representación, mientras que en Puerto Rico sólo se han realizado documentales. Desde los procesos de apertura de Cuba después de la era de Fidel Castro, acusado por escritores como Reinaldo Arenas de autorizar una persecución estatal contra los homosexuales en los años setentas y ochentas con evidencias demostradas en documentales como *Conducta impropia* (Néstor Almendros y Orlando Jiménez Leal, 1984), han aparecido películas como *Fátima o El Parque de la Fraternidad* (Jorge Perugorria, 2015), en la que el personaje intenta dejar atrás un pasado de negación y maltrato por parte de su padre, pero es engañado y arrastrado a la prostitución y la delincuencia por el sujeto del cual se enamora. Fue dirigida por el actor que interpretó el primer papel homosexual en el cine cubano en *Fresa y chocolate* (Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío, 1993), a mediados de los años noventa, y es la típica mirada del régimen que no ha cambiado mucho a pesar de los cambios. Sin embargo, y aunque la producción nacional se haya centrado en personajes travestis, transformistas o *drags*, algunas películas dirigidas por cineastas extranjeros tuvieron como fondo temático a la isla, ejemplos como la irlandesa *Viva* (Paddy Breathnach, 2015) o el documental brasileño *Cuba Libre* (Evaldo Mocarzel, 2014), es probable que hayan cambiado un poco la perspectiva de las prácticas travestis y transformistas en la isla, aunque el hecho de que estas producciones se hayan realizado en los mismos años, demuestra una evidente tendencia en el interés por los acontecimientos de apertura internacional del país. También es importante mencionar la película española *El rey de La Habana* (Agustí Villaronga, 2015), adaptación de la novela homónima del escritor cubano Pedro Juan Gutiérrez, en la que uno de los personajes es la travesti Yunisleidi, interpretada por el mismo actor de *Viva*, Héctor Medina.

El caso cubano no es similar al de Puerto Rico, pero dada su condición de asociación con los Estados Unidos, es el otro extremo, en el que la legislación

norteamericana contemporánea y la diáspora han cambiado el panorama de los derechos LGBTIQ+ allí. Cineastas como Carmen Oquendo-Villar y la dupla compuesta por Antonio Santini y Dan Sickles se han enfocado en los últimos años en legar a la historia de la isla, la realidad de dicha comunidad, énfasis en travestis, transformistas y *drag queens*. Es de destacar el papel desempeñado por Oquendo-Villar en los últimos años, relacionada con los artistas travestis, transformistas y *drags*, pero también en los difíciles ámbitos en los que cotidianamente sobreviven, o son reconocidos en el show tipo cabaret o simplemente se prostituyen, arriesgándose constantemente por la manipulación de su cuerpo para satisfacer a los clientes como en *La aguja* (Carmen Oquendo-Villar y José Correa Vigier, 2012). O el panorama diverso que Santini y Sickles encuentran con respecto a las corporalidades travestis, transformistas, *drags* en *Mala Mala* (Antonio Santini y Dan Sickles, 2014), que documenta entre otras historias la de April Carrion, la drag portorriqueña que participó en el reality show *RuPaul's Drag Race*. Una influencia muy marcada en los intercambios de ida y vuelta entre los Estados Unidos y la isla. Nada de raro, desde que la noche drag ya se encuentra en las pantallas, sitiando al *entertainment* y convirtiéndose en vitrina de tendencias. Con diez temporadas y vendiendo sus derechos al mejor postor, el show televisivo de competición en el que la drag norteamericana Rupaul busca a la superestrella drag, extiende su impacto global hasta Puerto Rico, y evidentemente hasta Latinoamérica. En ese sentido, sumado a la riqueza escénica y literaria en las obras de Luis Rafael Sánchez y Mayra Santos-Febres entre otros, Puerto Rico es un referente importante dentro del ámbito LGBTIQ+ actual.

Ese intercambio se ha visto favorecido por el contacto que los autores han mantenido, tanto Oquendo-Villar –quien actualmente rueda el documental *Diana de Santafé* en Colombia-, Sánchez o Santos-Febres –invitados comúnmente a ferias, congresos y seminarios– en Perú, Venezuela o Ecuador. En los tres países las historias de las prácticas travestis, transformistas y *drags* se han visto beneficiadas por la afirmación que la literatura ha hecho, y otro tanto por el aporte de artistas como Giuseppe Campuzano (Perú), las producciones de Argelia Bravo (Venezuela) o textos y performances del escritor Juan Carlos Cucalón (Ecuador).

Con una fuerte huella de sus culturas indígenas y de su pasado colonial muy fresca aún, Perú ha logrado mantener vigente esa conexión, por medio de las cuales los artistas siguen trabajando, como el artista y *performer* Giuseppe Campuzano lo hizo en los años noventa y dos mil, heredero del legado de obras como el falso documental *Anastasha* (José Antonio Fortunic, 1994), donde el artista y transformista Javier Temple interpreta a la actriz peruana que se hizo famosa en Hollywood al parecer dirigida por Luchino Visconti, en el que su director “apela al glamour del travestismo, y a construir un personaje femenino, el de Anastasha, desde las formas y estéticas del pastiche y el camp (un tipo de cine de atmósferas excéntricas)” (Delgado, 2018). A partir de aquí ya se podía hablar de un Perú transformista, después de lo cual Campuzano afirmaría arqueológicamente sobre la existencia de un Perú travesti: “se convirtió en una idea colectiva, así como en una nueva estrategia para repensar Perú a través del andrógino indígena, el *tapado* limeño y la travesti mestiza contemporánea (...) el discurso no se hizo *desde afuera*, sino desde la propia experiencia del autor, *desde dentro*, pues como él mismo mostraba en DNI (De Natura Incertus) (2004), era *travesti hasta el nombre*” (Romero Caballero, 2017: 103). En su investigación sobre los museos de artistas, el escritor y artista Tomás Ruiz-Rivas, fundador del Ojo Atómico, el hoy Antimuseo, tiene como unos de los ejemplos estudiados al Museo de Campuzano, planteando la forma como los artistas Pedro Lemebel y Francisco Casas de Las Yeguas del Apocalipsis pudieron influir en fenómenos al decir que

Travestido él mismo de Virgen María barroca, Frida Kahlo convaleciente o exuberante drag queen, Giuseppe Campuzano inauguró en 2003 el Museo Travesti del Perú. La colección de obras y documentos que da cuerpo a este museo sin sede nos habla de hegemonías y subalternidades, de la construcción de memorias a costa de olvidos, del ejercicio de poder desde la institución cultural... el potencial crítico y transgresor del Museo Travesti no reside tanto en la colección como en su performatividad, que se despliega con los recursos del folklore, del happening, del performance, de lo ocasional y lo transitorio. Esta inmaterialidad es un rasgo esencial del museo de Campuzano, en cuyas activaciones lo que tiene lugar es un desplazamiento del travesti como fetiche y fetichismo al travestismo como crítica. Es decir, opera una dislocación del poder (Ruiz-Rivas, 2014: 18).

Así también la escritura de Mario Bellatin y su notable obra *Salón de belleza*, que publicada en 1994 y considerada una de las más importantes de lengua castellana en los últimos veinticinco años, en la que la protagonista es una estilista travesti “que regenta un salón de belleza ubicado en los extrarradios de una gran ciudad, trata de

narrar y explicar cómo debido a la proliferación de una enfermedad contagiosa y mortal, a la que denomina *la peste* o *el mal*, su establecimiento se convertirá en el Moridero, un lugar clandestino de uso público preparado para la muerte” (Romero Caballero, 2017: 101), uno de los referentes potentes que conecta con ese marco continental que influyó a muchos creadores, tanto en Perú como en Ecuador, tal el caso de artistas de la autoafirmación política como Juan Carlos Cucalón. Así como Campuzano y Bellatin, la escena está contenida en el margen. También como Campuzano algunas de sus influencias comunes proceden, por ejemplo, de Lemebel, quien hiciera del devenir loca política una enseña de combate. Combinando el performance, la poética y la escritura, Cucalón ha hecho del archivo, el bar *underground* y la escritura torcida su lugar de enunciación.

En un conversatorio titulado Narrativas desde los márgenes, organizado por la Universidad Andina Simón Bolívar en febrero de 2015, Juan Carlos Cucalón recordó al escritor chileno con quien compartió el camino performático: “Y cuando la yegua montó en cólera, ¡la cólera era yo!” (El Telégrafo, 2015). En un artículo dedicado a la memoria de Lemebel, tras ocurrir su muerte, Cucalón no sólo contó las experiencias significativas que vivió cuando el escritor chileno al que él llamaba La Diva visitó Ecuador, sino también la respuesta del establecimiento cultural a sus intervenciones, especialmente el misterio de su desaparición en muchos eventos que no le interesaban:

A sabiendas de los vientos que me hablaban de una Diva de “adeveras”, al nivel de Elizabeth Taylor en la Carta a Liz Taylor del propio Lemebel, yo solo quería conocerlo, verlo, comprobar que, en efecto, existía. Al día siguiente estaría con ese que escribió: El fusil se lo dejo a usted/ Que tiene la sangre fría/ Y no es miedo/ El miedo se me fue pasando/ De atajar cuchillos/ En los sótanos sexuales donde anduve/ Y no se sienta agredido/ Si le hablo de estas cosas/ Y le miro el bulto/ No soy hipócrita (Cucalón, 2015).

Las experiencias sobre las prácticas travestis que han sido reivindicadas por Cucalón en su obra, sin embargo, se siguen asociando a la prostitución, como en las películas como *Les travestis pleurent aussi* (Sebastiano d'Ayala Valva 2007) y *Angel* (Sebastiano d'Ayala Valva, 2011), que sin embargo les humaniza, pero es interesante el panorama de la producción nacional, donde aparecen las prácticas transformistas y *drags*. Mauricio Erazo abre las puertas de su escenario a las cámaras de Andrés Bastidas y reconoce que siendo adolescente era fanático del cine y de coleccionar revistas y posters donde aparecían los artistas del momento. Una conexión tan fuerte,

que en sincronía con las palabras se observa la impresionante colección de películas y material visual que marca estéticamente el escenario de Shirley Stonyrock, la artista *drag* ecuatoriana que cautiva al público de bares, discotecas y teatros, y que es protagonista del documental *¿Quién mató a Shirley?* (Andrés Bastidas, 2013). Ver ordenados en pilas montones de películas, casi todas copias, pues en Ecuador es legal vender copias, o por lo menos es tolerado, hace pensar en una metáfora: en la idea de la simulación de Severo Sarduy, o en el sentido de una narrativa, películas copiadas con una creación original, no en el sentido de autenticidad, sino de acto creador. Shirley le expresa a la cámara una conexión con el nivel artístico: “sabía que tenía algo que transmitir a un público” (Bastidas, 2013). Con gritos y ovaciones de una audiencia enardecida, los seguidores de Shirley Stonyrock gritan su nombre una y otra vez. Como dice la artista: “Shirley es una diva, una *drag*, una reina de la noche, la que todo el mundo quiere, pero nadie puede tener” (Bastidas, 2013). Tampoco es posible olvidar la lucha que dio en la calle la Asociación de Gais, Travestis y Transgéneros *Cocinelle*, especialmente la militante travesti que la lideró, Alberto Cabral y Cabrera, y que junto al colectivo de activistas que el lideraba logró despenalizar la homosexualidad en el país, historias de vida que cuenta en el libro *Los fantasmas se cabrearon*, desde el cual se reconstruye un ideario político y de luchas civiles: “Travestis y transexuales que habían comprometido su participación se hacían a la idea de que iban a una lucha entre dos ejércitos en perfecta alineación, listos para una batalla calcada de la época independentista (...) el ejército emancipador estaba representado por una comunidad gay que debía luchar por sus derechos civiles (Cabral, 2017: 197), que logró conseguir sus fines en 1997”. Performance en la escritura y en el escenario, como Juan Carlos Cucalón y Shirley Stonyrock, como la reconocida Sala Dionisos y sus actores, y desde la calle como *Cocinelle*, las prácticas abrieron las puertas de la reafirmación en Ecuador.

A pesar de su crisis política, las prácticas travestis/transformistas se han desarrollado en países de la región como Venezuela, dentro de un marco complejo. Pero con un trasfondo que ha sido tan trascendente para muchas sociedades latinoamericanas, como los reinados de belleza, en este caso el Miss Venezuela, una institución tan importante, que no se ha visto afectada por la era Hugo Chávez y su

revolución bolivariana. Durante cuarenta años el concurso fue dirigido por el cubano Osmel Sousa, conocido como *el zar de la belleza*, creó una marca, a partir de la cual también se forjó “la mujer venezolana, como un tipo de belleza plástica o de bisturí (...) actualmente es el país con más coronas de bellezas ganadas; doce en total; entre los dos concursos; por señalar solo dos de los más renombrados certámenes de belleza a nivel internacional” (Pérez-Bravo, 2012: 69). Ese ideal de belleza inspiró a las travestis a emular en concursos en la mayoría de los países de Latinoamérica, incluso la representación audiovisual de estas prácticas se ha interpelado por la condición de quienes no son tenidos en cuenta en las dinámicas ciudadanas y sociales. Tres películas, una de ficción *Cheila una casa pa’ maíta* (Eduardo Barberena, 2010), y dos documentales *Pasarelas Libertadoras* (Argelia Bravo, 2010) y *¿Qué importa mi sexo?* (Rodolfo Graziano, 2010) confirman la forma como la mirada audiovisual debate en Venezuela sobre las prácticas travestis/transformistas/*drags*: “constituyeron maneras de involucrarse la comunidad GLBT –LGBTIQ+ de Caracas en un proceso ajeno: el de elaboración de la película; un accionar de tácticas con las que resisten, responden creativamente y negocian, en términos de –Michel- De Certeau” (Peña Zerpa y Peña Zerpa, 2011: 84).

Destaca la obra de la artista Argelia Bravo, en la que “se evidencia la lucha identitaria de estxs sujtxs en el seno de sus familias, cómo fueron expulsadxs de ellas y echadxs a la calle, lugar donde policías, médicos y demás representantes de las instituciones han ejercido su poder contra ellxs por medio del abuso y la violencia” (Olivar Graterol, 2015: 248). Para realizar esta obra, Bravo hizo un acercamiento con las travestis y los transformistas, por lo general en condición de marginalidad, quienes ejercen la prostitución en la Avenida Libertador, pero un acercamiento a partir de cartografiar sus cuerpos para lo cual la artista empezó “a indagar en la relación entre la cicatriz como huella de identidad y transgresión de las normas impuestas, y como evidencia de lo social. La propuesta ... se concentró –en- ... como el cuerpo de Yhajaira se convertía en un territorio cartografiable, en una cartografía de lo social, un espacio de denuncia, un cuerpo político” (Bravo, 2011: 10). Son realidades sociales y culturales que se extienden en territorios comunes, como con su país vecino, Colombia, con el cual existen vínculos desde toda su historia. Hoy, con la crisis política y

económica, la migración es en gran escala hacia allí, mientras décadas atrás, con el boom petrolero, era desde el país vecino a Venezuela. Los procesos pueden ser distintos, pero en un lado y otro de un país al otro, las prácticas travestis/transformistas/drags son comunes.

4.3. Reinados y experiencias travestis, transformistas y *drags* en Colombia

En los años ochenta y noventa Colombia vivía una situación de emergencia política con un fuego cruzado entre los carteles de la droga –que se disputaban el territorio por el control del mercado-, las guerrillas de ideología de izquierdas que le habían declarado la guerra al sistema político y al Estado exigiendo cambios sociales y los paramilitares⁵¹ –apoyados por las elites ganaderas y los antiguos caciques del partido conservador- que se disputaban el control político de más de medio país, que en alianza con estos ejércitos privados, se encargaron de perseguir a partidos como la Unión Patriótica (UP) con la finalidad de exterminarlos, porque se consideraba que era el brazo político de la guerrilla. El conflicto a veces tocaba la ciudad, la más de las veces lo padecía el campo. En cualquier caso, la población LGBTIQ+ se enfrentó primero a un estado que no le reconocía sus derechos, y después además, dos actores del conflicto que los estigmatizó, torturó y en muchas ocasiones los asesinó en razón de su condición sexual:

a las trans les pegaban unas matadas brutales y las violaban, a las lesbianas también las violaban horrible y a los homosexuales, a los gays que trabajaban en las peluquerías... utilizaban una táctica muy extraña y era, por ejemplo, los mismos paracos –paramilitares- y los mismos del ejército iban a los putiaderos y a las peluquerías a tener sexo con los gays y a los ocho días los descuartizaban, los empalaban, una vaina –una cosa- brutal... la tortura hacia la gente de la co- munidad, los crímenes hacia ellos, hacia la gente de la comunidad siempre son más, más sádicos, más sanguinarios (Centro Nacional de Memoria Histórica, 2015: 236-237).

⁵¹ El paramilitarismo en Colombia hace referencia principalmente al fenómeno histórico relacionado con la acción de grupos armados ilegales de extrema derecha, organizados a partir de la década de los setenta con el fin de combatir junto al ejército nacional a los grupos armados de extrema izquierda (guerrillas colombianas), sin legalidad. Los mismos grupos paramilitares se denominaron así mismos Autodefensas, se extendieron por diversas regiones del territorio colombiano con la participación de ricos hacendados, colonos, campesinos y pequeños industriales. Fue durante los años noventas que se organizaron en una entidad mayor a nivel nacional llamada Autodefensas Unidas de Colombia (AUC), responsables de varias masacres contra la población civil en todo el país.

Paramilitares y militares se ensañaron especialmente con travestis y transgeneristas, como lo evidencian los informes del Centro Nacional de Memoria Histórica,⁵² dedicados a la población LGBTIQ+ que padeció las consecuencias del conflicto colombiano, los testimonios de las víctimas:

Subrayan el ensañamiento de las violencias ejercidas por los grupos armados tanto legales como ilegales (...) contra lesbianas, gays y personas transgénero. Una de las formas en la que los actores armados hacen uso de su poder físico, simbólico y social sobre las personas de estos sectores sociales ha sido a través de actos de sevicia y tortura, los cuales tienen en estos casos unas características distintivas, unas formas de ensañamiento y ferocidad que revelan lo que piensan los armados sobre las personas a las que están agrediendo (Centro Nacional de Memoria Histórica, 2015: 236-237).

Pero la homofobia, la violencia, los asesinatos y el señalamiento tienen antecedentes antes del mismo conflicto durante buena parte del siglo XX, porque las acciones fueron legitimadas por los discursos y por las leyes. Algunas investigaciones como la emprendida por el historiador Walter Alonso Bustamante Tejada se dedicaron a revisar los discursos sobre la homosexualidad en la provincia de Antioquia⁵³:

el propósito es examinar las homosexualidades que aparecen en la sociedad antioqueña (...) a partir de los discursos religioso, jurídico, educativo y médico(...) la elección del período (...) responde a dos motivos (...) en 1886 se abre el primero de los procesos judiciales (...) y en 1936 comienza una nueva etapa en la vida de los homosexuales (...) el Código Penal (...) habla explícitamente de la existencia del homosexual (Bustamante Tejada, 2004: 16-17).

La aparición del hombre afeminado o que siéndolo establece relaciones con personas de su mismo sexo o que por lo general es visto como corruptor de menores, empieza a ser reconocido como homosexual, pero al exponerse, de manera implacable también aparecen los discursos:

⁵² El Centro Nacional de Memoria Histórica creado en 2011, organismo gubernamental, es una plataforma de promoción, articulación e inclusión de las memorias plurales del conflicto armado colombiano, para contribuir a la reparación integral y el esclarecimiento histórico para la construcción de una paz sostenible. A través de informes, exposiciones, series radiales, documentales y demás productos, hechos desde las voces de las víctimas del conflicto, recordamos lo que les ha sucedido para que no haya olvido ni repetición. Tiene sede en Bogotá.

⁵³ El departamento de Antioquia forma parte de la división territorial de Colombia, cuya capital es Medellín, la segunda ciudad más poblada del país. Está ubicado al noroeste del país, en las regiones andina y Caribe, limitando al norte con el mar Caribe, con los departamentos de Córdoba y Bolívar, al este con los departamentos de Santander y Boyacá, al sur con los departamentos de Caldas y Risaralda, y al oeste con el departamento del Chocó. Con unos 6. 500. 000 habitantes en 2015 es el departamento más poblado y con 63 600 km², el sexto más extenso. Se sostiene que fue en este departamento donde se crearon las Convivir, los primeros grupos paramilitares, y fue aquí donde el fenómeno del narcotráfico inició su guerra contra el Estado, pues allí nació Pablo Escobar. Unos y otros estuvieron relacionados.

el homosexual aparece y es reconocido, es osado y se atreve a enfrentar el espacio público (...) unos cuantos aparecen (...) son la manifestación de que algo abunda y se mantiene oculto para protegerse (...) *maricas en los hoteles, maricas en las cantinas, en los cafés, en la calle, en los caminos, en los tranvías, maricas en todas partes, sin contar las mujeres* (Bustamante Tejada, 2004: 122).

Pocos años después, Bustamante Tejada realiza otra investigación centrada esta vez en la homofobia y las agresiones verbales cuya:

hipótesis inicial es que en Colombia existió a lo largo del siglo XX un considerable margen de tolerancia ante el homoerotismo, dado que las instituciones ordenadoras de la sociedad (...) no contaron con argumentos y herramientas suficientes para perseguir y suprimir, pero también que los sujetos-objetos resistieron por la necesidad de existir, sentir y ser felices” (Bustamante Tejada, 2008: 18).

De procedencia marginal, los sujetos que eran objeto de denuncia o era llevados a las comisarías por lo general se les encontraba con indumentaria femenina, lo que se consideraba una conducta que era importada y quienes la practicaban eran inmigrantes que venían al país:

eran relativamente jóvenes, sin oficio conocido y muchos dedicados a la prostitución con hombres; vivían en piezas de hoteles y residencias de Guayaquil... componían una población móvil, iban de un lugar a otro y por eso en un periódico de 1965 se decía de Medellín *que en últimos días se ha visto asediada por una extraña importación de extravagantes de toda edad y condición...* eran reconocidos en diferentes cárceles del país, donde pasaban temporadas... este grupo está compuesto por... travestis (Bustamante Tejada, 2008: 145-146).

Las travestis pasaron lentamente a hacer parte de una vida y una práctica tolerada, sólo si estaba ligada al oficio del estilismo y la peluquería, pero no se dejaba pasar bajo ningún punto de vista si esta práctica estaba asociada a la prostitución. En un país tan machista y tan católico, los homosexuales tenían una especie de salvoconducto para poder ser, pero siempre en la sombra:

convierten su capacidad de transformación en la base de su independencia económica, puesto que saben que, para sobrevivir como travestis, la única alternativa es la prostitución (...) el estudio constante hace de las travestis las mejores peluqueras y artistas del maquillaje” (Paternostro, 2001: 107).

Aunque ser travesti era sinónimo de delincuencia, pues se creía que los criminales habían logrado emplear una nueva táctica para cometer sus delitos, y se hizo más difícil para las autoridades de policía poder distinguir a un sujeto que no mostraba muy claros sus rasgos:

desde 1945 los periódicos empiezan a construir públicamente la imagen de un personaje ambiguo para la interpretación social y curioso para la mirada clínica (...) las crónicas relatan la presencia de hombres ambiguos, ataviados con vestidos de mujeres, artificiosos y disfrazados que se valen del engaño para delinquir o para ocultar sus atributos biológicamente anómalos” (Correa Montoya, 2017: 207).

El investigador Guillermo Antonio Correa Montoya que culminó recientemente el primer estudio doctoral sobre la historia cultural de la homosexualidad en Colombia, trabajó como antecedente del estudio citado, otro referente a la invención clínica de la homosexualidad en el mismo país, y apoyándose en los estudios realizados por el psicólogo y sexólogo colombiano Octavio Giraldo Neira, que se dedicó a indagar sobre la conducta homosexual, expresa que:

al ubicar sus valoraciones frente a las investigaciones y teorías sobre la homosexualidad masculina en 1971, afirmaba que estos estudios seguían un enfoque tradicional moralista apoyados en las históricas nociones de pecado, depravación, degeneración y perversión o un enfoque clínico que no era más que una prolongación sofisticada del enfoque moralista (Correa Montoya, 2016: 135).

Como la publicación mexicana *Alarma!*, el semanario colombiano *Sucesos sensacionales*⁵⁴ se había dedicado a moralizar la sociedad colombiana publicando noticias sobre:

delitos, escándalos, contravenciones de policía, batidas para recoger gente en el centro de la ciudad y muertes violentas (...) para lograr por su propia cuenta determinar los responsables de los delitos o de las tragedias que retrataba, y sus desenlaces finales” (Naranjo Yarce y Bustamante Tejada, 2015: 15)

Pero se habían enfocado en una injusticia en particular pues consideraba:

arbitrario e inaceptable que los pervertidos, hombres vestidos de mujer, hombres sin rasgos mínimos de masculinidad o falsas mujeres pudieran circular libremente por las calles luciendo sus atuendos vistosos y ejerciendo el comercio sexual (...) que para ellos no existieran limitantes, más allá de (...) la ejecución de delitos (...) o infracciones a las normas de policía -les preocupaba y les interesaba- el escándalo (Naranjo Yarce y Bustamante Tejada, 2015: 15).

⁵⁴ El semanario *Sucesos sensacionales* fue “fundado al iniciar el año 1954 su director era Flavio Correa; el gerente, Modesto Álvarez, y el Jefe de Redacción, Jairo Zea Rendón; valga decir que este último en 1958, y su sucesor Saúl Castrillón interrumpieron esa función, cuando cada uno tomó la decisión de acabar con su vida, desenlace acorde con el final de muchos de los personajes que ganaban, así la posibilidad de ocupar la primera página del semanario. Finalmente la dirección fue asumida hasta el año en que circuló, 1976, por el periodista y locutor Octavio Vásquez Uribe” (Naranjo Yarce y Bustamante Tejada, 2015: 16).

De manera que al igual que su similar mexicano, les importaba mucho vender. Así la imagen de la travesti empezó a ser comercializada en la crónica roja, y no pasó mucho tiempo hasta que las imágenes de otras latitudes fueran compradas haciéndolas circular en revistas y periódicos amarillistas como los medios colombianos *Vea* y *El Espacio*:

crónica de sucesos, prensa amarilla o amarillista, crónica roja, judicial, crónica de policía, los casos de baranda, el escándalo, la crudeza y la sangre expuesta en letras de molde, han sido siempre elementos que permiten que un periódico o una revista vendan muchos ejemplares a bajo costo (Semana, 2013).

Frente a toda esta degradación, finalmente junto a los miembros del colectivo LGBTIQ+, las travestis se asociaron a las luchas por sus derechos civiles, y mucho de lo que se logró en 1980, con la despenalización de la homosexualidad, no logró sin embargo detener los crímenes en razón de la orientación sexual en un estado fallido, en lo que se había convertido Colombia en aquellos años. También son los años en que emergieron los activistas LGBTIQ+ como León Zuleta, considerado el fundador del Movimiento de Liberación Homosexual en Colombia, quien se apoyó en un colectivo académico que creó y al que llamó *El Greco*:

acompañado por simpatizantes académicos y feministas combativas, abrió un espacio de confrontación a la moral sexual y estableció las bases teóricas para las movilizaciones sociales posteriores (...) durante su paso por la universidad agitó con fuerza su estrategia política de la transgresión erótica y la conquista del cuerpo (Correa Montoya, 2017: 413, 429).

Después de trabajar como profesor y asesor durante varios años en la Universidad de Nariño -al sur de Colombia-, renuncia y regresa a su ciudad, Medellín, por presiones debidas a su orientación sexual y a sus ideas, y empieza a trabajar en la Escuela Nacional Sindical, en la Universidad de Antioquia y en Amnistía Internacional, y su trabajo cada vez se perfila como defensor de los derechos humanos, y de las libertades civiles, en una época de:

convulsión política (...) persecución a defensores de derechos humanos (...) siniestro panorama de violencia (...) recibe amenazas de muerte (...) motivo por el cual viaja a Boyacá para trabajar en la Universidad Tecnológica de Chiquinquirá (...) tras el fallecimiento de su madre en 1991, regresa a Medellín, se reincorpora a la Escuela Nacional Sindical (Correa Montoya, 2017: 432).

Zuleta crea el Movimiento de Liberación Homosexual, aunque afirma que:

lo ha fundado en 1976 y que este cuenta con 10.000 integrantes (...) la nota es sólo un modo de presentación pública de la idea que, en solitario, empieza a crear en 1977(...) ese año empieza a publicar sus reflexiones teóricas frente a la homosexualidad y a las libertades sexuales en el periódico *El Otro*, que publica entre 1977 y 1979” (Correa Montoya, 2017: 432).

En 1993, Zuleta es encontrado asesinado en su casa en Medellín, sin que se haya esclarecido hasta hoy su muerte, las hipótesis señalan la posibilidad de un crimen político, otras un crimen homofóbico. Su lucha y trayectoria allanó el camino para el reconocimiento de los derechos plenos de la comunidad LGBTIQ+ en el siglo XXI, pero también la construcción teórica de los estudios LGBTIQ+ en las universidades colombianas.

A pesar de una guerra fratricida, de la violación sistemática de los derechos humanos y de la corrupción rampante de la sociedad con el problema del narcotráfico, en medio de todo, el país celebraba fiestas populares y coronaba reinas de belleza. Ya desde los años treinta del pasado siglo, el Concurso Nacional de la Belleza se erigía en una institución, en Cartagena de Indias, el puerto colonial del legado español, que atraía al turismo y:

se convertía en un carnaval. Los hoteles permanecían repletos y los eventos alrededor del reinado monopolizaban la ciudad durante tres días. Las barras de cada departamento eran numerosas y el cordial enfrentamiento entre ellas contribuía a esa alegría de 72 horas (Semana, 2013: s.p.).

El Reinado no era el único que existía en el país, aunque si gozaba del prestigio que le brindaba el hecho de que sus candidatas provenían de los departamentos de toda Colombia, nombradas a dedo por las juntas de belleza acreditadas por las gobernaciones de aquellas provincias. El impacto obtenido con la *Miss Universe* ganada para el país por segunda vez en 2015,⁵⁵ reveló el interés mediático nacional que existe:

según corporaciones de Cultura y Turismo, 3.794 celebraciones -también conocidas como carnavales, ferias, fiestas patronales o festivales municipales- al año, donde abundan los reinados... la reina de la panela, de la guayaba, del frío, de la piña, del dividivi –un árbol que crece en el norte del país- y, por supuesto, de la reina del café que se elige cada año en la ciudad de Manizales (Millán Valencia, BBC, 2015: s.p.).

⁵⁵ La primera *Miss Universe* colombiana fue Luz Marina Zuluaga Zuluaga, quien ganó el título en 1958, es considerada uno de los 100 personajes del siglo XX en el país. Fue además el primer personaje con vida cuya imagen apareció en la estampilla y el sello postal nacional. Antes de finalizar 2015, año en que Colombia volvió a ganar el concurso, más de cincuenta años después, ella falleció.

Pero en el Concurso como institución nacional, la confluencia de estas festividades a través de una mujer heterosexual de la clase social alta de cada región demuestra

El papel de los lazos familiares que sostienen a cada una de las candidatas y el esfuerzo por inscribirlos en una larga trayectoria de respetabilidad y preeminencia social... al reinado asisten hijas de *sangres antiguas, vigorosas y delicadas* que hacen del evento un *gentil torneo* en el que sólo participan hijas de los *eminentes* e ilustres y reconocidos caudillos u hombres políticos. Estas alusiones a las mujeres que participan del concurso nacional dejan ver precisamente que el contenido del nosotros nacional se limita al *nosotros de las familias* que tienen... el honor, la respetabilidad, la antigüedad como formación social –que- caracteriza a los estamentos (Bolívar Ramírez, 2007: 75).

Evidentemente ese nosotros que menciona la investigación antes citada, no incluye a ciertos individuos de las clases sociales que participan de las fiestas populares, como las del 11 de noviembre, dedicadas a la independencia de Cartagena de Indias, justamente porque el Concurso Nacional de la Belleza fue creado:

como una manera de vincular la alta sociedad a las clásicas festividades populares del 11 de noviembre, en que los cartageneros se lanzan fraternalmente alegres a las calles, a celebrar todos los años el aniversario de su independencia... el reinado se afianza como parte de la disputa por el liderazgo y la preeminencia social de ciertos grupos, en el contexto de las festividades patrias... aún cuando las mismas fuentes y la historia oficial hagan más énfasis en el propósito humanitario y el compromiso social del reinado (Bolívar Ramírez, 2007: 78).

Excluidos de ese nosotros estaban los estilistas (maquilladores, peluqueros, peinadores, preparadores, etc.), algunos como travestis, otros como transformistas, hicieron carrera en el Concurso, después de pasar por el filtro regional que cada candidata tenía en su respectiva ciudad de origen, algo extensivo para todos los reinados, y sólo obtenían ese filtro cuando su labor profesional antecedió a su orientación sexual. Un estudio sobre los preparadores de reinas en el departamento del Chocó, en la costa del Pacífico colombiano ha encontrado que:

Forman grupos de danza, son propietarios de salones de belleza, manejan eventos de diversa índole, organizan *fashions* y también reinados de belleza entre ellos mismos, es decir, de travestis... Otra rama de sus múltiples actividades es la preparación, en un amplio sentido, de las mujeres que quieren entrar en un concurso. Sus conocimientos sobre maquillaje, moda y *estilo* en general, los hace mediadores principales entre la realidad chocona y las aspiraciones nacionales y globales inherentes a los concursos de belleza (Khittel, 2005: 78).

El Concurso Nacional de la Belleza y los más de tres mil reinados y fiestas que existen en el país son una plataforma para que los estilistas, sean hombres homosexuales, travestis o transformistas, tengan acceso a una carrera como especialistas y en el caso de algunos, como diseñadores. A pesar de que en algunas regiones se denigra a estilistas homosexuales y travestis está claro que “son admirados y buscados por sus habilidades en el campo de la belleza y de la representación teatral o *show*” (Khittel, 2005: 80). Por eso no es raro encontrar en las ciudades y pueblos colombianos muchas peluquerías y salas de estética que en la mayoría de los casos se convierten en referentes, siempre y cuando sus propietarios tengan un comportamiento acorde con las normas morales y sociales, y son usualmente las mujeres las clientas habituales, que creen encontrar allí las últimas tendencias del *glamour* y la moda:

Para los salones de belleza existe competencia de otros cuyas propietarias son mujeres estilistas, para los eventos especiales como reinados, los *gays* son casi la fuente única de belleza a la cual recurren las madres de las aspirantes y las modelos. Una de las razones principales es que los estilistas *gay* muchas veces conocen mejor la moda nacional e internacional, y siempre subrayan su competencia en esta materia ganada en el SENA⁵⁶ o en cursos dados por especialistas. La auto-proyección en los reinados *gay*-transformistas exalta aun más la competencia con los demás salones (Khittel, 2005: 80).

Con el paso del tiempo algunos diseñadores homosexuales como el caso de Alfredo Barraza, el reconocido diseñador de las reinas, hoy el del *Miss Universe*, ya se hacían famosos en los años ochenta, con la demanda más alta de encargos sobre medida en el Concurso Nacional de la Belleza:

el nombre del diseñador que más se oyó fue el del barranquillero a quien se le abrieron las puertas de oro vistiendo a 10 de las 22 candidatas para el Reinado Nacional de la Belleza. Treinta trajes de fantasía, 10 vestidos para la noche de coronación, 12 casuales y 18 que las candidatas lucieron en los eventos elegantes, fue la cuota que aportó esta vez (Semana, 1986: s.p.).

Nada se interpuso en el éxito de Barraza, a tal punto que por ninguna parte se menciona que sea homosexual, que haya tenido algún tipo de colaboración con reinados que no sean de mujeres heterosexuales, como la mayoría de su clientela, y mucho menos se hace hincapié en su equipo de trabajo, referente para los estilistas del país que le tienen como un modelo a seguir:

⁵⁶ El Servicio Nacional de Aprendizaje (SENA) es un establecimiento público adscrito al Ministerio del Trabajo de Colombia, fundado en 1957. Ofrece formación gratuita a millones de colombianos que se benefician con programas técnicos, tecnológicos y complementarios enfocados en el desarrollo económico, tecnológico y social del país.

De sol a sol trabajan en sus salones de belleza y después van a la universidad a estudiar, o hacen sus faenas de preparación de las jóvenes para los *fashions* o reinados menores, o ensayan con un grupo de bailarines aún inexpertos una coreografía para un *show*. A veces lo hacen gratuitamente por los vínculos que tienen con familiares o por el antiguo colegio donde estudiaban, etc. Para ellos eso significa que deben trabajar todavía más duro. Uno se podría preguntar por qué lo hacen, sobre todo cuando ya aparentemente tienen más dinero que muchos de sus coterráneos. Una de las respuestas posibles es que quieren el lugar de las grandes figuras míticas de la moda colombiana como Hernán Zajar, Andrés Otálora, Alfredo Barraza o Yáñez Díaz (Khittel, 2001: 83).

Pero con la imagen desplegada por Barraza a nivel nacional y como diseñador de la segunda *Miss Universe* colombiana, a nivel internacional, los reinados son seguidos, estudiados minuciosamente por travestis, transformistas e impulsores de los shows que se realizan en bares y discotecas, lugares que hasta los años noventa, a pesar de su despenalización, permanecían en la sombra. Esos espacios siempre fueron los lugares que permitieron a la comunidad LGBTIQ+ poder refugiarse y expresar en aparente libertad su orientación y gustos eróticos y sexuales. Por supuesto, también ha sido territorio para que las prácticas travestis/transformistas/*drag queens* puedan evolucionar y desarrollarse sin contratiempos, “revestidas de un sinnúmero de estrategias protectoras, estas configuraciones espaciales o enclaves gay empezaron a aparecer sólo a mediados de los años 70 y particularmente en ciudades como Bogotá y Medellín” (Correa Montoya, 2007: 97).

Los espacios fueron convirtiéndose en el escenario propicio para la representación y las experiencias de la homosexualidad. En una investigación sobre los espacios de la sexualidad utilizados por la comunidad LGBTIQ+ y su evolución, Correa Montoya expresa que:

Hay que considerar que entre el tránsito *del ambiente a lo gay íntimo* y luego hacia *lo gay público* existe una serie de vacíos en la narración, vacíos en cuanto al tiempo, las espacialidades, las prácticas y los cuerpos. Los lugares y las formas de ser habitados por hombres que se ubican por fuera de un orden sexual regular se enredan en una simultaneidad de tiempos y espacios y se complejizan en sus formas, en sus movimientos y sus detenimientos en el tiempo. En este sentido, si presentamos una línea de transformaciones que del lugar de ambiente nos lleva hacia el sitio de hombres gay y este nos empuja hasta arribar en el territorio y un grupo, lo hacemos como una manera de relatar los cambios que van surgiendo en ese tejido complejo de los lugares; por ello, el lugar de ambiente aunque se resignifique permanece, el bar gay disimulado convive con los más explícitos, los hombres resguardados en su secreto cohabitan y en ocasiones se aproximan a sujetos gay que viven en sus círculos gay (Correa Montoya, 2007: 119).

Estos lugares otorgarán a las prácticas transformistas y *drag queens* especialmente, una connotación estética, un público nutrido e impreciso en sus orientaciones empezará a hacer largas filas para ingresar, y con la intención de evitar problemas con la policía, se creará la idea de club y se empezará a hablar de la reserva del derecho de admisión. En medio de todo, la espectacularización de los eventos organizados, siguiendo los parámetros de los grandes *shows* transformistas norteamericanos, será el gran atractivo de la noche:

A la media noche resurgen en el escenario las figuras míticas y mágicas, los travestis, los transformistas y las emulaciones del atleta griego, convirtiendo el escenario en un carnaval de luces y efectos; el teatro se transfigura en un mundo mágico tejido de simbolismos que exorcizan las negaciones y desprecios del día y reinventan el brillo y la fantasía del lugar: *Somos el color de la noche y la alegría de la rumba, con nosotras desaparece el dolor de la burla* (Correa Montoya, 2007: 121).

A la fuerza de esos colores de la noche que imprimieron los transformistas, aunado al poder de la seducción y los escarceos, surge la *drag queen*, más capitalina, más en el centro, más en Bogotá, tal vez por la llegada de las influencias externas, por la expansión de la ciudad, que pasa a convertirse en un lugar inmanejable, como Ciudad de México, Sao Paulo, Buenos Aires o Santiago de Chile.

Uno de esos lugares de rumba bogotana ha permitido que las prácticas *drag queens* puedan posicionarse correspondiendo con un fenómeno global, como el del reality *RuPaul's Drag Race*, como el caso de *Mis Amigas Drags*. Las *drags* barbadadas, *Mis Amigas Drags*, confiesan que “todo empezó por *Rupaul's Drag Race*. (...) Nos gustaba mucho, y un día por joder nos pusimos pelucas, nos pintamos y empezamos a tratar de imitar los looks” (Guerrero Duque, 2016: s.p.). El colectivo integrado por cuatro amigos, Martín, Andrés, Daniel y Juan David, se consideran *bearded ladies*, hombres *drag* con barbas prominentes, pasan, como lo asegura Nathalia Guerrero Duque, del Desfile del Orgullo Gay, donde nace el colectivo, a tomarse grandes discotecas como Theatron, Grindhouse, Videoclub y el reto más grande, el Festival Internacional de Arte y Cine Kuir Bogotá.

Movidas entre el ardor y la razón, las artistas *drags* fustigan y aguijonean el establecimiento contemporáneo colombiano, que intenta ordenar las formas del cuerpo, disciplinar a través de unos valores morales las manifestaciones culturales y forjar un

territorio de sentidos escrupulosos y domesticados. Pero no, las artistas *drags* no negocian su compromiso revolucionario corporal.

La apropiación de los espacios en las grandes ciudades como Bogotá, Medellín y Cali, no será la única, travestis y transformistas se tomarán las fiestas populares, sus desfiles y representaciones, mientras en forma más escasa, aparecerán las *drag queens* en bares y discotecas, de ciudades como Barranquilla y Cartagena (costa Caribe), Quibdó (costa del Pacífico) o en Neiva (Andes). Del Carnaval de Barranquilla, en donde empieza a tomar forma el Carnaval Gay de Barranquilla, las fiestas de San Pachito, con el Reinado Miss Internacional Quibdó, a el Reinado del Bambuco, en el contexto del cual aparece el Reinado Trans del Bambuco, estas prácticas artísticas y culturales serán la forma como la comunidad LGBTIQ+ comienza a hacerse un lugar en el espacio público y a buscar nuevos canales para su visibilización nacional:

en la consolidación del lugar gay (bar y discoteca) como lugar de referencia de rumba en la ciudad se recrea una línea de apertura progresiva hacia el exterior, definida por el grupo social, es decir, hacia el otro heterosexual. La rumba vincula en un mismo territorio a dos personajes que años atrás se revelaban como antagónicos: el gay y el heterosexual, modificando en intervalos la separación de los órdenes sexuales e invirtiendo la prevalencia de uno de los dos: en el territorio gay, es el hombre gay quien establece las reglas, de tal modo que al compartir el territorio se impone a sus invitados (heteros) una negociación permanente de sus lenguajes y comportamientos; en aquel territorio es el sujeto gay el que establece el orden regular desde el cual se definen las sexualidades periféricas o extranjeras (Correa Montoya, 2007: 121-122).

Actualmente, los fenómenos globales y la influencia de artistas y escritores latinoamericanos, han impactado en Colombia, como lo han hecho en otros países de la región, así como también carnavales, ferias y fiestas populares, y en algún modo esto ha servido como herramienta estratégica para la visibilización de la comunidad LGBTIQ+ y el reconocimiento de las prácticas del cuerpo que travestis, transformistas y *drag queens* han hecho a lo largo de los últimos treinta años, pese al advenimiento de organizaciones que quieren preservar y traer a la discusión pública cuestiones morales, lo cual se debe en parte al crecimiento de iglesias cristianas emergentes y su participación en política.

4.4. Influencias anglosajonas en las prácticas travestis, transformistas y *drag queens* latinoamericanas

El impacto global del programa de telerrealidad *RuPaul's Drag Race*, el cual ha sido replicado en países de habla hispana como Chile y México, puede tenerse en cuenta como influencia mediática y artística de las prácticas travestis, transformistas y *drag queens* latinoamericanas actuales. A lo largo de las diez temporadas de la serie, así como de las cuatro que se han realizado del *RuPaul's Drag Race: All Stars*, los participantes demuestran sus cualidades artísticas a partir del repertorio de influencias norteamericanas y extranjeras, desde las películas de cineastas como John Waters, hasta expresiones artísticas de La movida madrileña, en las que sus capacidades, puestas a prueba, incluyen la potencia de la adaptación en sus propios lenguajes. Así como los citados programas de telerrealidad de la *drag queen* RuPaul, las influencias anglosajonas han enriquecido a los artistas travestis, transformistas y *drag queens*, por lo cual exponemos aquí, como lo hiciera en la temporada 7, en su *Drag Herstory*, el devenir de las prácticas anglosajonas, teniendo en cuenta específicamente sólo aquellos hitos que han marcado las experiencias latinoamericanas.

La historia del travestismo en Europa incluye reyes y nobles, actores y aventureros, prostitutos y espías e incluso, según la leyenda, una papisa y mucha gente de a pie que sufrió una fuerte marginación durante siglos. El fenómeno ha sido representado a lo largo del tiempo por la literatura, el teatro, las artes plásticas y en tiempos más recientes, por el cine, la televisión y los otros medios de comunicación masivos.

En la Inglaterra de Isabel I de la dinastía Tudor, el teatro estaba prohibido a las mujeres. Esta prohibición impulsó el hecho de que fueran los hombres quienes personificaron los papeles femeninos en el escenario:

El travestismo fue muy popular en la sociedad durante la época isabelina y jacobea. Comenzó a prevalecer en la década de 1570 y alcanzó su apogeo, a pesar de los intentos de Jacobo I de destruir la práctica en 1606-07, en la década de 1620... La evidencia documental y textual muestra que los actores juveniles se utilizaron en el teatro isabelino y el jacobeo, pero no hay evidencia de que este sea siempre el caso en el teatro medieval. Este interés en los actores jóvenes había llevado a las hipótesis entre los estudiosos del Renacimiento de un posible interés homoerótico de la audiencia en los artistas prepúberes (...) el empleo del travestismo dentro de los dramas medievales y

los ciclos de Corpus Christi supuso un desafío para los miembros de la audiencia al resaltar a los artistas dramáticos y enfatizar ciertos temas de género... de manera algo irónica, los hombres vestidos de gala proporcionaron una mayor voz para las preocupaciones de las mujeres de lo que la sociedad medieval hubiera concedido de otra manera⁵⁷ (Normington, 2004: 56).

En las obras del más importante dramaturgo inglés de todos los tiempos, no suelen ser raros los cambios de identidad entre los personajes que frecuentemente eran cambios de género. El héroe se volvía heroína y viceversa, en un juego deliciosamente teatral y entretenido para el público, revelando con poca discreción cuán frágiles eran las fronteras entre los géneros. El cine de habla inglesa de ambos lados del Atlántico propuso varias lecturas de esa época, poniendo en evidencia la ambigüedad de género que caracterizó algunos de sus personajes más notorios. De modo que encontramos en *Shakespeare in love* (John Madden, 1998) una Gwyneth Paltrow/Viola de Lesseps que conquista a Shakespeare actuando en el papel masculino de Thomas Kent. El mismo escritor, desempeñado por Joseph Fiennes, aparece disfrazado de mujer para acompañar a su amada cuando ella es convocada a la corte de la reina Isabel I de Inglaterra (Judi Dench).

Algunos años después, en 2004, Richard Eyre dirige *Stage Beauty* (Richard Eyre, 2004) protagonizada por Rupert Everett y Billy Crudup que narra el proceso que llevó a permitir a las mujeres actuar en el escenario durante el reinado de Carlos II. La película nos muestra la historia de Edward Kynaston, un actor teatral famoso por sus papeles femeninos en el escenario, entre ellos el de Desdemona en el *Otelo* de Shakespeare. Su asistente personal María, contraviniendo la ley, se propone en el papel de la célebre heroína y debido al éxito de su actuación llega a la corte del Rey, que aprecia tanto las habilidades de la actriz que termina eliminando la ley que prohíbe a las mujeres exhibirse en el escenario. Esta novedad arruina la carrera de Kynaston, y

⁵⁷ La cita original en inglés dice: "Crossdressing was at its most popular in society during Elizabethan and Jacobean times. It has begun to prevalent in 1570s and reached its heights, despite James I's attempts to destroy the practice in 1606-07, by the 1620s. (...) Documentary and textual evidence shows that boy actors were used within Elizabethan and Jacobean theatre, but there is not such evidence that this was always the case in medieval theatre. This interest in boy performers had led to hypotheses among Renaissance scholars of possible audience homoerotic interest in the prepubescent performers. (...) I will argue that the employment of crossdressing within medieval dramas and the Corpus Christi cycles provided a challenge for the audience members by highlighting the artifice of the dramas and emphasising certain gender issues. I will conclude that, somewhat ironically, cross-dressed men provided a greater voice for women's concerns than medieval society would have otherwise granted". La traducción es mía.

de todos los actores especializados en papeles femeninos porque se les prohíbe ejercer su profesión, que no quiere adaptarse a los papeles masculinos. Será María que permitirá al actor emerger y volver al escenario para ser apreciado por su audiencia. La obra de Eyre nos habla de aspiración, éxito, censuras y renacimiento personal en una atmósfera barroca y por momentos irreal.

Ya una década antes la directora inglesa Sally Potter había tratado el tema en la adaptación de la célebre novela de Virginia Woolf titulada *Orlando* (Sally Potter, 1993) en la cual aparece Tilda Swinton en el papel de protagonista que trasciende géneros y tiempos históricos. En el papel de Reina Isabel I encontramos al escritor Quentin Crisp, icono gay en los 70 y conocido por sus memorias literarias tituladas *The Naked Civil Servant*, en el cual cuenta su vida en el Soho, experimentando con la literatura y con su cuerpo. Una película con el mismo título basada en sus memorias fue realizada en los mismos años (Jack Gold, 1975), interpretando su papel el actor John Hurt.

Años atrás el cineasta Derek Jarman había despejado en la pantalla grande una relación entre Isabel I y la homosexualidad en su película de matriz postpunk *Jubilee* (Derek Jarman, 1978) en la que colaboró el conocido coreógrafo, bailarín y profesor de numerosas estrellas internacionales: Lindsay Kemp, conocido también por su roles de travesti en teatro, en el cine y en la televisión por la cual actuó como la Reina Virgen en el *Hamlet* at Elsinore (Philip Saville, 1964) realizado por la BBC para el cuarto centenario del nacimiento de William Shakespeare. La década de los setentas ve a Kemp triunfar con su compañía teatral en el papel de Salomé y como promotor de la carrera de su alumno más fiel: David Bowie. Para la estrella mundial se encarga de la puesta en escena de la ópera rock *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars* (David Bowie y Ken Scott, 1972) a la que se debe el nacimiento de uno de los más exitosos alter egos del Duque Blanco: el alieno Ziggy Stardust:

Las posibilidades estéticas que se vieron cristalizadas vía la terrenalización de su alter ego, subvirtieron –haciendo catarsis– una serie de ansias, impedimentos y resistencias que buscaban ser resignificados de otra manera por los jóvenes. Así, el arte, la música y el teatro se fundieron en la propuesta de una estrella del rock que fungía como líder de una avanzada sexual que rompería con las premisas indentitarias hasta entonces configuradas en el imaginario social. Quizá sin quererlo o buscarlo en forma expedita, la obra y el personaje de Bowie dieron voz, imagen e identidad a los outsiders de su tiempo, a los queers que anhelaban salir y expresarse, a los sujetos que hasta entonces no habían encajado ni cabían en los reduccionistas moldes que la heteronorma imponía

en aquel entonces, y que aún sigue imponiendo (Bobadilla Domínguez y List Reyes, 2016: 74-75).

Bowie perteneció a aquella generación de artistas y músicos que hicieron del travestismo y de la ambigüedad sexual una marca de fábrica. Fue el máximo exponente del *Glam Rock*, aquel estilo estético y musical nacido en el Reino Unido y llegado hasta Estados Unidos obteniendo cierto éxito hasta principios de los años 80. La confirmación de la importancia que el elemento visual tenía en este género musical está en el hecho de que su mismo nombre es apócope de la palabra «glamour». Antes que Bowie fue Marc Bolan, líder del grupo T. Rex que falleció trágicamente en 1977 debido a un accidente de coche en Londres, a la edad de 29 años. Otros artistas que experimentaron una estética transformista a nivel internacional fueron los Queen y los Rolling Stones. Ambos líderes, en solitario o con sus bandas, aparecieron en varias ocasiones travestidos. Freddie Mercury en *I want to break free* (Queen y David Richards, 1984) y Mick Jagger en las fotos de Anton Corbijn en homenaje a Andy Warhol y a Duchamp y en la película *Bent* (Sean Mathias, 1997), protagonizada por Clive Owen, donde hace el papel de Greta/George, un artista transformista. El mismo Warhol retrató su alter ego femenino en homenaje a Rose Sélavy que aparece en la serie de fotografías que en 1921 Man Ray toma a un Duchamp vestido de mujer.

La admiración profesional y la amistad que unía a muchos artistas ingleses antes citados como el padre del *Pop Art* neoyorquino, impulsó la difusión de este género en Estados Unidos. Testigo de esa relación ha sido el proyecto *Transformer* (1974), una rara exposición de arte que tuvo lugar en los años setentas en el Kunstmuseum de Luzern, que mostraba la relación entre travestismo, música popular y arte. De tal experiencia queda un catálogo que se volvió todo un objeto de culto y que incluye contribuciones de los artistas Urs Lüthi, Luigi Ontani, Brian Eno y de los New York Dolls, unas de las bandas de rock a proponer en Estados Unidos una estética abiertamente travesti en su *shows* y en los servicios fotográficos.

A mediados de los años setenta se realizaron dos películas revolucionarias por sus contenidos anticonformistas y por una estética futurístico-*queer*. Se trata de *The Phantom of the Paradise* (Brian de Palma, 1975) y *The Rocky Horror Picture Show* (Jim Sharman, 1975), basada en el musical teatral homónimo.

Son también los años del cine de John Waters, uno de los cineastas más controvertidos de los Estados Unidos. Para la realización de sus películas, se apoyó en un grupo conocido como los Dreamlanders conformado por Mink Stole, Cookie Mueller, Edith Massey, David Lochary, Mary Vivian Pearce, y Glenn Milstead, quien más tarde sería conocida como la Divine. Fue a partir de los Dreamlanders que Waters filmó la llamada *Trash trilogy* (trilogía basura) que incluía a *Pink Flamingos* (John Waters, 1972), *Female Trouble* (John Waters, 1974) y *Desperate living* (John Waters, 1977). Así emerge la famosa Divine, la figura que encarna a la drag queen, práctica que se fortalecerá en las décadas posteriores, pero que gracias a ella, dejará una indeleble en el cine de culto norteamericano. En *Pink Flamingos* Divine interpreta al personaje criminal Babs Johnson. El narrador omnisciente llamado Jag, del mundo de los Dreamlanders, describe así al personaje en una de las escenas de la película: “esta bonita casa móvil que ven ante ustedes es el actual escondite de la notoria belleza Divine (...) la más repugnante persona viva. Debido a que su historia fue destapada en uno de los más rastreros tabloides nacionales, se ha visto forzada a retirarse al subsuelo... camuflando su apariencia... y adoptando el alias de Babs Johnson” (John Waters, 1972). Ese sentido de marginalidad que ha acompañado a travestis, transformistas y drags durante muchos años, es subvertido y explotado por Babs Johnson, cuando en la película ella y sus cómplices convocan una rueda de prensa para ejecutar a sus enemigos con la presencia de tabloides y flashes:

Reportero: Divine, ¿es usted lesbiana? Divine/Babs Johnson: Si, he hecho todo; Reportero: ¿Persigue la sangre?; Divine/Babs Johnson: Es mucho más que eso, señor Vader. La sangre me hace correr. Y más que su visión, lo que adoro es su sabor. El sabor caliente de la sangre recién asesinada; Reportero: ¿Podría darnos una idea de sus creencias políticas? Divine/Babs Johnson: ¡Mátalos a todos ya! Perdonar asesinatos en primer grado. Canibalismo de abogados comemierdas. La inmundicia es mi política. La inmundicia es mi vida. Tomen las que quieran -hace varias poses para que tomen fotografías-, a la vez que pregunta: ¿Cómo salió para una portada? (John Waters, 1972).

El esplendor de aquellos años ha sido reconstruido en la película *Velvet Goldmine* (Todd Haynes, 1998) cuyo director es uno de los exponentes del *New Queer Cinema*. La película cuenta la historia los dos personajes principales influidos por las figuras de Bowie y de Iggy Pop, protagonizados por Ewan McGregor y Jonathan Rhys-Meyers. El mismo año sale en Off-Broadway el musical rock *Hedwig and the Angry Inch*

(John Cameron Mitchell, 1998) que cuenta la historia de una cantante transgénero procedente del este alemán que abandonada por su pareja se muda a Estados Unidos en la misma época de la caída del muro de Berlín y ahí funda una banda. En este camino hacia el éxito no todo sale bien y será forzada a actuar en bares y locales marginales. El director y protagonista declaró que se inspiró no solo en la cultura *glam rock* de los años setenta, sino también en las actuaciones de estilo rock que hacían las *drags* en el club *drag-punk* Squeezebox de Nueva York, donde la idea de la obra tomó forma por primera vez.

En los años ochenta, más de una década después de Stonewall, el cine norteamericano se ve influenciado por estilos y tendencias que corren libremente entre ciudades como Chicago, Nueva York, Los Ángeles o San Francisco, donde los colectivos LGBTIQ+ se hacen cada vez más fuertes, aunque el fantasma del VIH/SIDA entra con contundencia. Se hace común un cine de equívocos, en los que los protagonistas se travisten o se transforman en personajes femeninos, para enfrentar la falta de empleo como el personaje que interpreta Dustin Hoffman en *Tootsie* (Sidney Pollack, 1983) o por Robin Williams en *Mrs. Doubtfire* (Chris Columbus, 1993), muy distintas de los papeles interpretados por otros actores, en los que son travestis, transformistas o *drags* y que aunque quienes lo hagan sean o no heterosexuales, cambia el imaginario como en *To Wong Foo, Thanks for Everything! Julie Newmar* (Beeban Kidron, 1995)⁵⁸ con las actuaciones de Wesley Snipes, Patrick Swayze, y John Leguizamo en el papel de tres *drag queens* neoyorkinas que viajan de la costa este en dirección a Los Ángeles para la final del concurso nacional de *drags*, en un gesto de solidaridad con la *drag* latina que pierde el concurso local, o en *Flawless* (Joel Schumacher, 1999) protagonizada por Robert De Niro y Philip Seymour Hoffman, en la que este último interpreta a una drag que es vecina de un policía retirado que pierde la capacidad del lenguaje y que le ayuda a recuperarse gracias a su desempeño como artista.

No menos importante el fenómeno tanto en vídeo como cine de artistas o documentales que marcaron una tendencia ya sea que hayan sido influenciados por

⁵⁸ Esta película tiene un argumento similar a la australiana *The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert* (Stephan Elliot, 1994), en cuyos papeles estuvieron Hugo Weaving, Terence Stamp, y Guy Pearce.

otros artistas o que marcaran un camino propio. El caso de George Alan O'Dowd es uno de los más relevantes en la escena. Su nombre artístico es Boy George, y no sólo como cantante y músico, sino también como diseñador de moda y DJ logró influenciar a los jóvenes de los ochenta que en Inglaterra o en Estados Unidos estaban sintonizados con su famoso grupo *Culture Club*. De apariencia andrógina, Boy George creaba sus propios vestuarios para la escena, transformándose y resaltando su maquillaje femenino. Considerado un ícono pop de los ochenta, pudo no tener tanto impacto como el conseguido por Madonna a favor del llamado género de la cultura *ball*⁵⁹ del barrio de Harlem en Nueva York, conocido como *Vogue o voguing*, en el mismo año en que el documental *Paris is burning* (Jennie Livingston, 1990) logró visibilizar en las pantallas esta práctica cultural, reivindicativa de los colectivos afroamericanos que ya en los años sesentas y setentas la antropóloga Esther Newton había investigado en su obra *Mother Camp*. Con todo, cada vez más se irá configurando una estética travesti/transformista/*drag* que reclama en el escenario la libre expresión corporal.

El nuevo siglo encuentra en Marilyn Manson (Brian Hugh Warner) un icono del rock que así como los artistas glam que lo precedieron no actúa pasando de un género al otro, sino que se queda en un territorio fluido entre lo masculino y lo femenino, entre la belleza sexualizada y el *mainstream* de Marilyn Monroe y el horror de un psicópata asesino, es decir entre la seducción y la muerte. Este juego de Manson al pasar de un género al otro pretende ir más allá, propone la desaparición de los géneros comúnmente establecidos.

En algunos casos tratados existe una relación entre orientación homosexual, identidad LGBTIQ+ y travestismo, mientras que en otro, como en el caso del cantante estadounidense antes mencionado, se trata de un acto sólo para la escena, un elemento supuestamente provocador y desestabilizador para una audiencia que quiere reconocerse como anticonformista. De todas formas aquí nos hemos concentrado más en la práctica artística y en los códigos estéticos propuestos que en discursos

⁵⁹ El *ball* es la cultura del baile asociado a la comunidad de una casa o salón de baile (*ball culture*, *ballroom*, etc.) asociados con una cultura *underground* LGBTIQ+ en los Estados Unidos. Los concursantes, que pertenecen a distintas casas de baile cada una dirigida por una madre o líder con experiencia y de mayor edad (una de las más famosas fue aquella conducida por La Beija), desfilan, bailan y emulan otros géneros y clases sociales, compitiendo por premios.

identitarios o políticos que no siempre estaban manifiestos en la intención de los diferentes artistas aquí tratados.

4.5. Influencias europeas en las prácticas travestis, transformistas y drag queens latinoamericanas

Merecen también mencionarse las influencias europeas, especialmente de países como Francia, Alemania, Italia y España, en las prácticas travestis, transformistas y *drag queens* latinoamericanas, si se tiene en cuenta que los vínculos culturales entre ambos espacios geohistóricos se han mantenido por muchos siglos, pero especialmente durante el siglo XX las mismas influencias han marcado campos como las artes del espectáculo, en los casos del teatro con transformistas italianos y españoles que se presentaban en América, los cabarets alemanes que influyeron en los eventos travestis y *drags* ligados a expresiones como los carnavales, el núcleo semántico del burdel francés tan presente en las historias de los puertos latinoamericanos, y la cultura folclórica española, que evoca el legado de los viajes de ida y vuelta entre la península y el hemisferio americano mucho después de la independencia.

Así como en el Reino Unido y en los Estados Unidos, las prácticas travestis y transformistas se vieron favorecidas por las artes escénicas, el cine, los espectáculos de variedades y por un deseo constante de libertad de los cuerpos en ciudades como París y Berlín, “que se erigieron entre 1870 y 1940 como capitales para gays y lesbianas” (Tamagne, 2006: 179). En París los barrios de Montmartre, Pigalle y Montparnasse fueron sede de los famosos bailes de disfraces en los que artistas transformistas se hicieron famosas, sitios como el *Magic City*, donde se celebraban los bailes del Martes de Carnaval: “la crema de los invertidos parisinos se encontraba allí, sin distinción de clase, raza o edad. Y se hacían presentes de todos los tipos, maricas, puteros, jovencitos, reinas viejas, anticuarios famosos y jóvenes carniceros, peluqueros y ascensoristas, conocidos diseñadores de vestuario y drag queens”⁶⁰ (Higgs, 1999:

⁶⁰ La cita original en inglés dice: “The cream of Parisian inverts was to meet there, without distinction as to class, race or age. And every type came, faggots, cruisers, chickens, old queens, famous antique dealers and young butcher boys, hairdressers and elevator boys, well-known dress designers and drag queens”. La traducción es mía.

27). Las travestis eran muy asiduas de las celebraciones de carnaval en las capitales europeas, como Amsterdam: “las tabernas que ofrecían sus servicios a los sodomitas eran más numerosas, o estaban menos ocultas, que en el pasado. Los bailes de travestidos, en especial durante la temporada del carnaval, marcaban también una nueva tendencia de la vida homosexual” (Sibalis, 2006: 123).

4.5.1. Francia

Un poco atrás en el tiempo se reconocen personajes, artistas y películas que en Francia practicaron o están vinculadas con el travestismo, como el rey Enrique III, quien gobernó el país entre 1574 y 1589, quien aparece en un grabado popular que data del siglo XVI que lo caricaturizaba travestido.⁶¹ El grabado fue publicado en el libro *L'Isle des Hermaphrodites* de Thomas Artus d'Embry, en el que el autor se propuso “caricaturizar el refinamiento de moda en la Corte del último Valois, cuya presunta desviación sexual fue suficiente para desacreditarle del poder, por ser considerado indigno y degenerado”, lo que pudo haber sido también un recurso político, pero algo si estaba claro era que “el travestimiento era algo corriente en la Corte de Francia (...) se trataba de torneos de fantasía o de mascaradas. El floreciente estilo epistolar, que podía dar lugar a interpretaciones maliciosas, no tenía nada que no se hubiera difundido en la correspondencia de la época” (Avezou, 2012:173).

Pero no sólo los monarcas y la aristocracia practicaban el travestismo, también los religiosos, como el abate de Choisy, François-Timoléon de Choisy, quien a través de su familia estaba vinculado al rey Luis XIV y fue amigo de su hermano el príncipe Felipe de Orléans, también reconocido por practicar el travestismo al interior de la corte de Versalles. Adoptó nombres femeninos como Señora de Sancy o Condesa des Barres y escribió –tal como lo ha estudiado Marina Pino en su traducción de las mencionadas memorias- “en primera persona y (...) con todo detalle su asombrosa transformación (...) lo hizo a petición de su amiga la marquesa de Lambert, lo que provocó la indignada

⁶¹ El grabado contiene un epigrama del poeta latino Marco Valerio Marcial que en latín dice “Pars et una patris, caetera matris habet” -La patria es del padre, lo demás es de la madre-, y abajo un texto que se lee en francés: A tous accords Je ne suis male, ni femelle et sije fuis bien en cervelle le quel des deux je dois choisir mais quimporte à qui on ressamble, il vaut mieux les avoir ensemble, on en recoit double plaisir /A quien interese No soy macho ni hembra, y si lo miro bien, cualquiera de los dos puedo elegir, ¿pues qué importa a cual se parezca uno? Mejor los dos juntos Y habrá doble placer.

censura del abate de Olivet, quien tras la muerte de Choisy publicaría algunos fragmentos de sus Memorias” (Pino, 1999: 18). En sus *Memorias*, justificó Choisy porque le gustaba vestirse de mujer:

el hombre ambiciona (ser amado) tanto como su debilidad se lo permite; pero, como la belleza es lo que hace nacer el amor y ella es ordinariamente privilegio de las mujeres, cuando sucede que los hombres tienen o creen tener algunos rasgos de belleza capaces de provocar amor, intentan aumentarlos con adornos femeninos, que son muy favorecedores. Sienten ellos entonces el inexpresable placer de ser amados. Yo he sentido más de una vez lo que digo por dulce experiencia, y cuando hallándome en bailes o teatros ataviado con hermosos vestidos, diamantes y lunares, he escuchado decir en voz baja a mi alrededor ¡Mira qué persona más hermosa!, he gustado de un placer que no se puede comparar con nada, tan intenso es. Ni la ambición, ni la riqueza, y ni siquiera el amor, lo igualan, porque nos amamos más a nosotros mismos de lo que amamos a los demás (Pino, 1999: 26-27).

En la representación audiovisual, es muy reconocido el caso de la comedia franco-italiana *Le cage aux folles* (*La jaula de los pájaros*, Édouard Molinaro, 1978), adaptación de la obra de teatro homónima de Jean Poiret, que fue estrenada en 1973, y que tuvo como protagonistas a Michel Serrault, quien participó en la obra y Ugo Tognazzi. Persiste, por supuesto, los equívocos o las confusiones sobre el género de los actores, el afeminamiento de bailarines y empleados, y el juego sobre el mismo para producir situaciones muy cómicas, que aunque visibilizaban la homosexualidad (Tognazzi confiesa todo el tiempo su amor por Serrault en la película), siguieron creando estereotipos.

4.5.2. Alemania

Mientras en Alemania, cuya sociedad debió lidiar con el fascismo y el estalinismo, durante el siglo XX, tuvo épocas en las que las prácticas travestis, transformistas o drags pudieron gozar de espacios para su libre expresión. En Berlín se hizo famoso Eldorado, nombre que llevaron unos cinco establecimientos LGBTIQ+ en el período de entreguerras, en el que travestidos femeninos y masculinos se presentaban en shows nocturnos, y al que acudían artistas y escritores de la época, un mito encarnado en diferentes lugares y años: en la *Thorstraße* 12 (1848), en la *Alte Jakobstraße* 60 (1848), en la *Kantstraße* 244 esquina con *Leibnizstraße* 2 (1928), en la *Lutherstraße* 31/326 (1926-1932), en la esquina *Kalckreuthstraße* 11/ *Motzstraße* 15

(1928-1932), lo cual dejaría una impronta en la ciudad alemana, como referente de la historia de la homosexualidad. Se ha rescatado la memoria de Eldorado en los años ochenta, tan fundamental en la memoria de la comunidad LGBTQ+ alemana (Theis y Sternweiler, 1984: 48-74).

Fue precisamente en Berlín donde el reconocido Magnus Hirschfeld creó el *Institut für Sexualwissenschaft* (Instituto para la Ciencia Sexual), en 1919, y que ya antes había publicado diversas obras en las que sostenía la existencia de la homosexualidad, y de una práctica como el travestismo en el libro *Die Transvestiten: Eine Untersuchung über den erotischen Verkleidungstrieb* (*El travestismo: del impulso erótico al transformismo*), publicado en 1910, así como colaboraciones con el cine en la primera película homosexual militante *Anders als die Andern* (*Diferente a los otros*, Richard Oswald, 1919) y había fundado el primer movimiento homosexual militante, con el cual pretendían “varios objetivos obtener la derogación del artículo 175 del Código Penal alemán, que castigaba las relaciones sexuales entre hombres con la pena de prisión, informar a la opinión pública sobre la homosexualidad, y por fin, interesar a los homosexuales en la defensa de sus derechos” (Tamagne, 2012: 266).

Víctima de varios atentados por parte de los nazis, que en 1933 lograría ocupar el poder, Hirschfeld tuvo que huir, aunque murió pocos años después:

Precursor, Hirschfeld concentró en él, por su fama, las afrentas e insultos. Su gusto por la publicidad y su gran dimensión pública fueron objeto de críticas, así como su visión médica y compasiva de la homosexualidad que asimilaba, para la opinión pública, a los homosexuales con enfermos o víctimas. Afirmándose como apolítico, a veces no supo discernir bien, recomendando a los homosexuales que votaran a los partidos de izquierda pero multiplicando las llamadas a los partidos más conservadores, que él esperaba, contra toda probabilidad, ganar para su causa. Conviene, no obstante, situar su actividad y sus teorías en el contexto de la época: enfrentado a fuerzas hostiles, relativamente aislado, Magnus Hirschfeld desplegó una actividad militante incesante, contribuyendo gracias a su coraje a llenar de esperanza a miles de homosexuales y haciendo de la sexualidad un tema del que se podría discutir sobre una base científica y humanista (Tamagne, 2012: 267).

Por supuesto, pese a los años difíciles del gobierno nazi, la segunda guerra mundial y la militarización soviética/Alemania del Este, el levantamiento del Muro, Berlín no perdió el impulso que habría de recobrar con sus libertades en los años noventa, al derribo de este, una activista travesti y gestora cultural como Charlotte von Mahlsdorf logró sobrevivir esos años y mantener una militancia que fue reconocida y exaltada por

cineastas como Rosa von Praunheim en *Ich bin meine eigene Frau* (Yo soy mi propia mujer, Rosa von Praunheim, 1992), el mismo título de sus memorias, las cuales fueron fundamentales para la realización de la película. Mahlsdorf apropió la práctica travesti, que ejerció en forma cotidiana, y mantuvo una postura frente a la pérdida de los valores culturales, entre un régimen totalitarista y otro, sabiendo hacer prevalecer la riqueza patrimonial asociada a sus propias luchas por su identidad, con el *Gründerzeitmuseum* en Gutshaus Mahlsdorf, en Berlín, restaurando un viejo palacio con el estilo *Gründerzeit* o estilo de los fundadores⁶², y convirtiéndola en un lugar de memoria sobre el cual se vió reflejada su vida como si hubiera sido testigo de dos siglos, símbolo de una empresa con doble finalidad, la salvaguarda de la memoria cultural y la resistencia por ser quien fue:

mi forma de ser nunca ha representado para mí ningún quebradero de cabeza. La cosa no podía ser más natural (...) Para un travestido siempre ha resultado peligroso andar por la calle (...) Sin pretenderlo, me he convertido en un emblema de gays y lesbianas (...) Admitamos de una vez que somos todos iguales: un montón de carne y huesos; nada particular (...) (Mahlsdorf, 1994: 231-233).

4.5.3. Italia

Algunos lugares de Europa como el sur, en el caso de Italia y España, se habían convertido en escape para los miembros de la élite del norte que querían huir de los señalamientos y las críticas. Lugares de Italia ofrecían el atractivo del campo y los paraísos marítimos para vivir otro tipo de experiencias:

el Mediterráneo y los encantos pastoriles de Sicilia (...) pasaron a ser objetos de deseo (...) Capri se convirtió en punto de reunión de intelectuales, artistas y personas de la alta sociedad que se habían separado de su entorno (...) el exotismo de lugares y gentes extranjeras se mezclaba con los placeres de los sentidos (...) (Tamagne, 2006: 182).

Al igual que otros países latinos y católicos de Europa, Italia no tenía una legislación sobre la homosexualidad, y sus circunstancias pudieron haber confundido a quienes en general han aseverado que tal conducta era legal allí en esos años. Con todo, ya las prácticas travestis y transformistas eran usuales, dado que los espectáculos

⁶² Bajo esta denominación se agrupan en la historia del arte en Alemania, modas, muebles, objetos decorativos y la arquitectura que se creó entre 1870 y los inicios del siglo XX.

tenían artistas como Leopoldo Frégoli, quien actuó a finales del siglo XIX en Barcelona y en Madrid:

entusiasmó al público (...) con sus creaciones cómico-musicales-excéntricas (...) sus espectáculos incluían más de 100 personajes, algunos de ellos femeninos (...) aparte de ejecutar sus transformaciones con esa extraordinaria rapidez que le caracterizaba, poseía una sorprendente destreza y habilidad vocal para cantar (...) (Usó, 2017: 11-12).

Pese a tener un gran y único talento, a Frégoli le salieron “una legión de imitadores e incluso imitadoras (Fátima Miris, Mario Alberti, Fregolino, Gianelli, Donnino, etcétera), siguió actuando en España, por lo menos hasta el año 1922” (Usó, 2017: 13). Una interesante relación entre los escenarios de España y Francia con los artistas italianos, franceses y españoles, como Egmont de Bries, explorada en la investigación que desarrolló Juan Carlos Usó y sobre la cual se continuará reseñando en lo que respecta a España.

Aunque sucedió que no había una legislación en contra, igual en los años del fascismo hubo persecuciones y homofobia, tal como sucedió con la Alemania nazi, pero pasada aquella época, los cineastas incluyeron representaciones de prácticas travestis/transformistas, y los llamados *femminielli*⁶³ de la cultura napolitana, que no sólo se hicieron notables socioculturalmente, sino que fueron incluidos en la representación audiovisual. Algunas películas incluyeron escenas con travestis y transformistas como *La caduta degli dei* (*La caída de los dioses*, Luchino Visconti, 1969), cuya acción sucede en la Alemania de entreguerras y recae sobre una familia aristocrática que mantiene negocios con los nazis. En la película el personaje de Martin (Helmut Berger), interpreta a una drag queen en el cumpleaños de su abuelo, una escena que se considera icónica de la historia del cine. Retrata en el fondo al Berlín antes de los nazis, y la *drag queen* aparece en referencia a Marlene Dietrich, en *Splendori e miserie di Madame Royale* (Vittorio Caprioli, 1970), Alessio (Ugo Tognazzi)

⁶³ Como expresa la antropóloga Marinella Miano Borruso, “se trata de individuos que se reconocen con una identidad femenina, ostentada a través de sus comportamientos, vestidos, apariencias, etcétera. Son protagonistas de toda una serie de actos dirigidos a afirmar, exhibir permanentemente y legitimar su pertenencia al género femenino. Se casan entre ellos y dan a luz hijos. El matrimonio se celebra generalmente al atardecer ante una iglesia. No obstante sea una ficción temporal, la ceremonia se parece a un matrimonio normal: la novia se viste con el tradicional vestido blanco, su novio de oscuro, participan amigos y parientes, una madrina viste a la novia y el acto estará documentado en un álbum de familia. El matrimonio se festeja en un lugar público con un banquete nupcial en el que participan otros *femminielli* amigos e invitados de diverso tipo: hombres, mujeres, niños, vecinos” (Miano Borruso, 2007: 1106).

es la Madame Royale que comanda un burdel travesti, y se ve envuelto en una trama policial, y en *La pelle* (*La piel*, Liliana Cavani, 1981),⁶⁴ contiene una escena en la que la protagonista es testigo del ritual de *La figliata*⁶⁵, ejecutado por un grupo de *femminielli* de Nápoles. Y aunque este tipo de práctica parecía más enfocada desde lo popular, tuvo también actores y directores de teatro como Paulo Poli, que se dedicaron desde las tablas a travestirse y a crear un personaje que se movía entre el dramatismo y la comedia. Poli llegó a desempeñar roles actorales travestido, participando gracias a su histrionismo en diversos escenarios, incluyendo la televisión italiana, al lado de grandes artistas como la cantante Raffaella Carrà, en 1974. En un país que comenzaba a hacer visible la homosexualidad, Poli al declamar en el escenario, también liberaba.

Fue en los años setentas cuando el movimiento de liberación homosexual italiano fue fundado y por profundas diferencias en su enfoque en la defensa de los derechos LGBTIQ+ algunos de sus miembros más notables terminaron retirándose. Uno de ellos, Mario Mieli, activista y teórico de los estudios de género, fue uno de los que se dedicó en profundidad a los estudios LGBTIQ+, especialmente en lo referente a las prácticas travestis. Publicó en 1977 su tesis doctoral *Elementi di critica omosessuale* (Elementos de crítica homosexual), uno de los textos más importantes en este campo en Italia. Polifacético, performer y artista del cuerpo, Mieli presentó obras que escandalizaron a la opinión pública, como *La Traviata Norma. Ovvero: Vaffanculo... ebbene sì!* (La Norma descarriada. O bien: a tomar por el culo... ¡pues sí!, Mario Mieli, 1976). Mieli murió prematuramente, a los 30 años, teniendo serias dificultades con su familia católica, convirtiéndose en una voz divergente en una época en que apenas

⁶⁴ Otras películas italianas que incluyen escenas con o personajes travestis/transformistas/*drags queens* son *Mery per sempre* (Marco Risi, 1989), *Come mi vuoi* (Carmine Amoroso, 1996), *Rosatigre* (Tonino De Bernardi, 2000), y las muy recientes *Favola* (Sebastiano Mauri, 2017) y *Napoli velata* (Ferzan Ozpetek, 2017).

⁶⁵ *La figliata dei femminielli* recuerda el mito platónico del andrógino y fue descrita en la novela *La piel* de Curzio Malaparte, que se reproduce en esta película del mismo nombre de Liliana Cavani. Consiste “en... dar a la luz simbólicamente un hijo por parte de un *femminiello*. Al cumplir los nueve meses de casados, en casa de la esposa, ante la presencia de otros *femminielli*, de vecinos y parientes, simula el alumbramiento. El nacimiento viene legitimado poniéndole entre los brazos un niño prestado por algún vecino o, cuando esto no es posible, un muñeco, con claras manifestaciones de priapismo -Priapo, deidad del amor con gran pene- siempre de sexo masculino. El recién nacido es exhibido ritualmente en público. El bautismo ritual es la prima uscita (primera salida) cuando el niño es llevado a visitar otra pareja de *femminielli* que haya tenido un hijo y luego al matrimonio de una nueva pareja. Esta práctica marca el ingreso del neonato en la sociedad” (Miano Borruso, 2007: 1107). En la famosa obra de Roberto de Simone, *La gatta cenerentola*, dirigida por Domenico Virgili, aparecen actores *femminielle* interpretando la escena de *La figliata*.

empezaba a considerarse políticamente a los homosexuales. Sobre las prácticas travestis expresó que “el travestismo traduce en el cómico la tragedia que es propia de la polarización entre los sexos (...) como reflejándose en un espejo deformante, quien observa un travesti, se ría de la deformación de sí mismo: en aquella imagen absurda el reconoce, sin darse cuenta, lo absurdo de su propia imagen y responde con la risa al absurdo” (Mieli, 2016: 103).

4.5.4. España

España, que siempre había cautivado a los viajeros por sus tradiciones y sus raíces folclóricas, especialmente en el sur del país, había mantenido con discreción el profundo impacto de los homosexuales en la creación artística y en los escenarios. Así como sus raíces folclóricas, desde finales del siglo XIX, prácticas como el travestismo y el transformismo se hicieron con los tablaos, los festivales, los carnavales y los escenarios. Es bien conocido el papel que desempeñaron transformistas como Egmont de Bries antes de la Guerra Civil, interpretando múltiples roles en el escenario: “el transformista debutó en Madrid en el Teatro de la Encomienda, anunciándose simplemente como Marsal (...) luego decidió invertir las sílabas de su apellido para presentarse como Salmar, antes de tomar el nombre artístico definitivo de Egmont de Bries” (Usó, 2017: 19). Para el autor de la investigación sobre de Bries, el transformista imita, no crea un personaje, lo cual pone sobre la mesa una problemática, es decir, la mayoría de los historiadores o quienes se han especializado en trabajar con los archivos de prensa, no tienen una mirada crítica con respecto a la práctica, en este caso, del transformismo. Esta idea por supuesto no sirvió en absoluto ni en aquella época ni en la actualidad. Esto, claro está no deslegitima el aporte de la investigación sobre de Bries, que es necesario para aproximarse a una época que pudo verse eclipsada por el amplio interés en los sucesos posteriores.

El transformista de Bries se presentó en varios escenarios en España, con “sus números más celebrados (...) las imitaciones que hacía de Paquita Escibano, Olimpia D’Avigny, Chelito y Consuelo Hidalgo, artistas de las que reproducía fielmente el gesto, la caracterización, la voz, hasta la manera de andar, lo que provocaba en el público un

entusiasmo delirante” (Usó, 2017: 21). En sus presentaciones alcanzó mucho éxito, pero también voces críticas que no estaban de acuerdo con tal práctica, siempre por lo general, desde la moral, más que una perspectiva estética, a lo que de Bries no daba mucha importancia. Recorrió Suramérica presentándose en Argentina y Chile, y curiosamente, sirviendo como modisto de la familia del dictador venezolano Juan Vicente Gómez. Entre diferentes conjeturas, unas que aseguran que murió asesinado por la policía franquista y otras que murió en la ruina en Barcelona, lo cierto es que con la Guerra civil su carrera terminó.

Al lado de Egmont de Bries, aparecieron otros artistas quienes en su mayoría según la investigación citada imitaban estrellas. Incluso, se hace notar que los imitadores eran tildados de homosexuales:

Robert Bertin, artista del país vecino, Antonio Alonso, Loperetti, Luisito Carbonell, Freddy, Manuel Izquierdo (...) Ramper, Puisinet, Genaro el feo y un poco más adelante, Mirko, que podemos decir que fue el único superviviente de los artistas preguerra, en sentido escénico. Estos artistas que imitaban a estrellas tanto en indumentaria como en la voz (dicen que algunos cantaban incluso mejor que la artista imitada), no gozaron de gran predicamento y su presencia en los escenarios no duró muchos años. Pero sí lo suficiente como para que la homosexualidad, mal entendida como *travestismo*, comenzase a ser asociada con la canción española, género que junto al cuplé, cultivaban estos imitadores de estrellas (Pérez, 2009: 57-58).

Fueron sin duda estas asociaciones con lo popular lo que reconoce que las prácticas travestis y transformistas dieron a la música popular española y a la escena un aporte y valor estético que quizá fue perseguido no sólo por valores morales, sino inducido por algunos artistas para ganar una mejor posición frente a aquellos que ya eran un suceso. Esa manipulación pudo ser la responsable de los hechos ocurridos a uno de los grandes artistas populares de España, el artista Miguel de Molina, el famoso cupletista que debió exiliarse del país, después de ser denunciado por republicano y homosexual, y ser fuertemente golpeado. Aunque de Molina no mantuvo prácticas transformistas, fue un artista que no tenía problema en reconocerse afirmativamente, esto evidentemente a la ascensión del franquismo al poder, le trajo problemas.

La representación audiovisual del travestismo/transformismo, sin embargo, fue aprovechada por el franquismo para introducir situaciones cómicas en las que aparecían personajes travestidos o afeminados: “el travestismo fue una de las principales estrategias para introducir elementos *queer* en el cine del franquismo, dado

su potencial subversivo respecto a los imperativos heteronormativos del contexto: con él, y su supuesta finalidad cómica, se podía flirtear (y con bastante osadía, en ocasiones) con los márgenes de lo decible” (Lomas Martínez, 2018: 18). Durante los años cincuenta, algunas de esas películas incluyeron personajes con esas características con la finalidad de tomar las prácticas travestis “como primer paso hacia la revelación de una sexualidad desconcertante... base de numerosas situaciones cómicas de películas de todo el franquismo, incluso algunas que no son comedias pero recurren a estas situaciones para crear escenas de distensión” (Melero, 2014: 202), como en *Música de ayer* (Juan de Orduña, 1958) o en personajes como la Esmeralda de Sevilla, transformista que se vestía de flamenca, hacía chistes homófobos y daba recitales cantando y gesticulando. De algún modo, los términos empleados por la Esmeralda siempre se refieren a maricas y mariquitas, con lo cual:

el mundo del espectáculo, más aún el de carácter cómico –que en España tiene muy a menudo un tinte folclórico- es una de las pocas opciones que el homosexual tiene de acceder a un espacio de visibilidad y de reconocimiento haciendo y diciendo lo que quiere. Esto implica no sólo que el flamenco, la copla y el folclore están cuajados de mariconismo, sino que en dichos ámbitos encuentra el homosexual un espacio de habitabilidad, un refugio que puede volverse contra ellos pero que le permite, en cierto modo y con no pocas limitaciones, hacer lo que le dé la gana (López Rodríguez, 2017: 86-87).

Así que, serán el cine, las acciones artísticas y el performance español de la transición el que devendrá otra forma de discurso sobre travestismo/transformismo. El estudioso Alberto Mira ha aportado un panorama interesante sobre la evolución de estas prácticas en España, especialmente en la llamada transición del régimen franquista a la época de la democracia, desde mediados de los años setenta. Mira expresa que “los travestis no eran meras imágenes en narrativas heterosexistas: eran individuos, a veces ruidosos, casi siempre espectaculares, tan dispuestos como los activistas a reclamar sus derechos (aunque sus prioridades fueran distintas)” (Mira, 2004: 434). Las imágenes de las prácticas travestis, por ejemplo, según Mira “proliferaron en calles, revistas, pantallas de cine y televisión, escenarios, clubes y reportajes de la prensa diaria” (Mira, 2004: 435), a partir de lo cual los usos para manipularlas serán diversos, así como los estereotipos que se crean, “servirá de inspiración con un acentuado potencial libertario, a Nazario, (Pedro) Almodóvar y

Eduardo Mendicutti (...) en los tres casos se parte de un estereotipo que la cultura oficial contemplaba con paternalismo y que a menudo se representaba como víctima y se le da una voz propia (...) cuestiona la sordidez (...) en el docudrama” (Mira, 2004: 435). A estos tres nombres podríamos añadir a José Pérez Ocaña, el artista transformista andaluz, con el cual se puede decir se cierra una época en Barcelona, y se inicia otra con Almodóvar en Madrid.

La Barcelona de los años setenta recibe a un Ocaña que se desnuda en las calles, que grita verdades, actúa itinerando de bar en bar y se transforma exponiendo su corporalidad masculina con gestos que ha sacado de las interpretaciones de la cultura popular. Considerado como una figura notable dentro de la historia LGBTIQ+ en España, se le consideraban sus cualidades como transformista y como travesti –una categoría que no le gustaba- en el llamado cante jondo andaluz,⁶⁶ porque como dice Fernando López Rodríguez en su investigación sobre la disidencia sexual en la tradición flamenca: “la expresión de la feminidad se producía en zonas vecinas al flamenco (la copla, los espectáculos de revista más o menos folclóricos, etc.) y no dentro del flamenco mismo (...) Ocaña es expresión del malestar del flamenco, expresado desde la jondura (...) hace del desgarró del flamenco su desgarró personal” (López Rodríguez, 2017: 87-88). Así lo encuentra el cineasta Ventura Pons, al filmar *Ocaña, retrato intermitente* (Ventura Pons, 1977) casi finalizando los años setenta, con el desgarró por su identidad, por acabar las etiquetas, por honrar la memoria de Federico García Lorca, por reivindicar la cultura popular andaluza, pero también por reivindicar su propio cuerpo. Tal ha sido el interés en estudiar su obra, que las investigaciones académicas, las exposiciones y los documentales se han incrementado en los últimos años,⁶⁷ incluso su participación póstuma en la XXXI Bienal de Sao Paulo, en la exposición *Dios es marica*, al lado del grupo *Las Yeguas del Apocalipsis*, del cual

⁶⁶ El Diccionario de la Real Academia dice de la voz cante hondo: “cante más genuino andaluz, de profundo sentimiento”, por lo cual puede decirse que se refiera a la misma voz cante jondo del habla andaluza.

⁶⁷ En los años dos mil el artista ha sido objeto de exposiciones, compilaciones e investigaciones, descubriendo la importancia de su aporte en la Transición. Recientemente, dos libros uno de su autoría y otra, una compilación, por el académico Rafael M. Mérida Jiménez han centrado su atención en la obra y el pensamiento de Ocaña, como el caso de *Transbarcelonas Cultura, género y sexualidad en la España del siglo XX* (Mérida Jiménez, 2016), cuya tercera parte está dedicada al artista, y *Ocaña Voces, ecos y distorsiones* (Mérida Jiménez, 2018), con la participación de notables investigadorxs como Juan Vicente Aliaga, Alberto Mira, Dieter Ingenschay, Alfredo Martínez Expósito y Estrella Díaz Fernández.

era miembro el escritor y performer chileno Pedro Lemebel. El documental de Pons se inscribe, con Ocaña, según Mira, en el cine de la transición, en el que incluye a también a “*Un hombre llamado Flor de Otoño* (Pedro Olea, 1978), *Bilbao* (Bigas Luna, 1978), *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (Pedro Almodóvar, 1980) o *El vicari de Olot* (Ventura Pons, 1981), junto a muchas otras, concedieron gran importancia a la sexualidad en términos de imágenes y tramas (...) con la excepción de Almodóvar (...) todas las películas fueron catalana” (Mira, 2018: 69). Esa excepción es también Madrid, pues todas las películas citadas se realizaron en Barcelona.

Ocaña hizo de las prácticas travestis y transformistas, el camino para la consolidación del arte *drag*, que llegaría en la España de los noventa, y que en el fondo debe su profundas acciones artísticas, a las mentes creativas de una transición cultural. Almodóvar fue de esos directores, que beneficiado de ese grito libertario de Ocaña y otros, recobró una particular e interesante estética que tuvo su proceso desde el largometraje en super 8 *Folle...folle...fólleme Tim* (Pedro Almodovar, 1978) y su primera película comercial *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (Pedro Almodóvar, 1980) hasta *Tacones lejanos* (Pedro Almodóvar, 1991), casi diez años después, ambas películas con elementos de las prácticas travestis/transformistas.

En 1991, justamente, Almodóvar publicó su libro de relatos *Patty Diphusa*, que como expresó en su prólogo: “en aquellos primeros ochenta vivíamos en una permanente-factoría-de-Warhol (...) cuando leí las memorias de Edie Segwick comprendí hasta qué punto diez años después ciertos círculos de Madrid eran idénticos a ciertos círculos de Nueva York. Círculos viciosos y sin salida, se entiende” (Almodóvar, 1998: 8). Nada de particular, la investigadora Sasa Markus encontró que esta relación con el *camp*, compartida por otros estudiosos, se ve justamente reflejada en películas como *Tacones lejanos* (Pedro Almodóvar, 1991), pero particularmente por el componente travesti:

En las películas de la primera etapa de Almodóvar nos encontramos con los representantes típicos de un ambiente que eran una copia sui generis de la compañía de *La Factoría de Warhol*, de la gente que adoptó el *camp* como estilo de vida (...) el *camp* (...) es inseparable de la cuestión del travestismo (de donde proviene la completa iconografía pop), que surge a raíz de la sexualidad invertida, del deseo de expresar la sexualidad de la forma que se siente (...) Disfrazarse con ropa del sexo opuesto aparece con frecuencia como motivo en las películas de Almodóvar, sobre todo al principio en sus creaciones tempranas,

mientras que el ambiente underground era una cuestión de fondo (...) cuando (...) deja los marcos rigurosamente coartados de la estética pop, el *camp* sigue siendo un instrumento de expresión que emplea... la secuencia de *Tacones lejanos* en la que el travesti hace una imitación camp de la actuación de Beki – Becky-, puede ser vista como un homenaje directo a su etapa anterior y como una especie de explicación de la sensibilidad que emana de la película (Markus, 2001: 90).

De modo que sus películas trazan un panorama en el Madrid de los noventas, caldo de cultivo de las expresiones *underground* de La movida y *drag* de una capital libertaria, los movimientos encuentran reflejada la ciudad que en los años dos mil reivindicará y se manifestará por sus derechos, pero más que políticas del derecho, el derecho del cuerpo y de los cuerpos a liberarse. En la exposición realizada en 2015, titulada En plan travesti [y radical] Fotografía y transformismo en España entre dos siglos (1975-2015), comisariada por Pablo Sycet Torres, aparecen exponentes de las tres prácticas travesti/transformismo/*drag* que se mueven no sólo en la escena madrileña, sino española en general, personajes complejos como Carmen de Mairena, a artistas como Fangoria, Himeró, La Flor de Alcorcón, Aviador Deluxe, Bloodygold, La Prohibida, Glenda Galore, Audrey B., Black Montiel, hasta el mismo Almodóvar en *drag*, entre otras, que aparecen en los retratos, en los cuales el autor de los textos Julio Pérez Manzanares describe una escena, un circuito, una Madrid travesti/*drag*:

Una identidad (...) que ahora se erigía como parte fundamental de la ironía electropop y trash, característica de eventos como las populares fiestas *En Plan Travesti* (...) aquellas sesiones dominicales, ideadas por La Prohibida, Agnes la Sucia, Roberta Marrero, JuanFlahn y Glenda Galore, se convirtieron durante sus años de existencia en un indudable referente de una subcultura madrileña para la que el travestismo artístico, el ambiente desprejuiciado y festivo y el revival casi canónicamente impuesto de un cierto aire de lo que un cuarto de siglo atrás se había identificado como «la movida madrileña» se convertiría en seña de identidad (Pérez Manzanares, 2015: 7).

Una subcultura travesti/transformista/*drag* que sin duda influyó en alguna forma los circuitos *drag* que por sus vínculos culturales han podido crearse a lo largo de los años en Latinoamérica y el Caribe, especialmente en ciudades capitales como Buenos Aires, Bogotá, Caracas, La Habana, Lima, México o Sao Paulo. Existe un mosaico travesti/transformista/*drag* en movimiento, que refleja elementos artísticos anglosajones, franceses, alemanes, italianos y españoles en las prácticas del cuerpo latinas. Influencias con las que los artistas suspiran a través de historias como las de

Ikaro Kadoshi (Brasil), House of Tupamaras (Colombia), Lest Skeleton (Argentina), April Carrión (Puerto Rico), Neptune (Chile), Nebulah (Perú), AlphaLady (México), Shirley Stonyrock (Ecuador), las mismas que a lo largo del hemisferio conectan con el mundo global.

Capítulo 5.- Prácticas travestis/transformistas/*drags* en los Carnavales del Caribe colombiano

5.1. Los estudios sobre travestismo/transformismo/*drag queens* en Colombia

En 2001 por primera vez en Bogotá ha tenido lugar un evento llamado Ciclo Rosa dedicado a reflexionar sobre los estudios LGBTIQ+ en Colombia, con la contribución de investigaciones dedicadas al tema, casi todas en Bogotá y Medellín así como en otras ciudades del país como Cali y la misma Barranquilla. El Ciclo Rosa ha sido creado en la capital como un “espacio para la difusión, discusión y reflexión sobre temáticas relacionadas con la diversidad de género y sexualidad, y con cuestiones surgidas de las experiencias de vida de personas homosexuales y transgeneristas” (Serrano A., 2006: 9). Las entidades participantes enfocaron su promoción en Bogotá y en la segunda ciudad más importante, mientras los esfuerzos que se hicieron desde la periferia para apoyar el Ciclo y que llegara hasta ellas, sólo logró proyectar algunas de las películas propuestas, pero nada del componente académico. Así fue como en 2002, por ejemplo, un grupo de estudiantes logró exhibir durante quince días algunas de las películas del Ciclo en Barranquilla, que incluyó la presentación de un performance, obra del *Colectivo De Dolores*.⁶⁸

Este desequilibrio entre unas regiones y otras en Colombia, que es una muestra de su riqueza cultural, es a la vez su mayor dificultad. Las ciudades no tienen una personalidad por la cual puedan ser identificadas, sino por sus rasgos culturales, que casi siempre terminan siendo fuente para chistes malos, que propician los estereotipos. Con todo, puede entenderse que el Ciclo Rosa ha sido un avance en el campo de los estudios LGBTIQ+, porque no sólo ha permitido ser la plataforma para que se reúnan en torno suyo quienes investigan sobre estos temas, sino también a los realizadores y sus producciones, para construir una cultura audiovisual diversa, porque además el

⁶⁸ El *Colectivo De Dolores* nació por iniciativa del periodista Benjamín Méndez, quien junto a Danny Armando González Cueto –gestor y organizador del Ciclo Rosa en Barranquilla 2002-, Alberto Campo –pedagogo-, Joel López (1974-2003) –artista visual- y Haner Sánchez –artista visual, fotógrafo y productor de radio y televisión- decidieron incluir dos acciones performativas en la inauguración del evento en 2002: el Bautismo de fuego con una compañía de artistas circenses y el Beso, con la artista transformista Sofía Plata Araque.

Ciclo Rosa ha puesto una agenda de debates con diferentes finalidades: i) apoyar discusiones pertinentes para la movilización social, como, por ejemplo, la conceptualización de los crímenes de odio o la denuncia de la homofobia en medio del conflicto socio-político colombiano; ii) apoyar la formulación de políticas públicas para la garantía de derechos de personas de los sectores LGBT y señalando algunas áreas de trabajo prioritarias como la educación y la escuela o la prevención de la violencia por prejuicio; iii) finalmente, contribuir a la formación de una opinión pública informada, tratando temas álgidos como la relación entre fe y diversidad sexual con la presencia de expertos en el tema. La existencia de un espacio identificable en una institución académica reconocida visibiliza el tema en un marco de legitimidad que permite su acceso a un público amplio, no comúnmente convocado a estos debates (Serrano A., 2013: 67).

Más allá del Ciclo Rosa, es evidente que los estudios LGBTIQ+ han avanzado en las dos décadas de este siglo en Colombia, pero una panorámica nos permite constatar que se han realizado incluso en el siglo pasado, a lo que han contribuido instituciones académicas, como la Escuela de Género de la Universidad Nacional de Colombia o las organizaciones no gubernamentales que han realizado investigaciones apoyadas por entidades internacionales. Los estudios LGBTIQ+ en Colombia se han centrado en las homosexualidades masculinas, las mujeres lesbianas y en las travestis, transformistas, *drag queens*. Es evidente en el balance que realizó el académico José Fernando Serrano A. en su artículo:

es un primer repaso, sin pretensión totalizante, de diversos abordajes al tema de la *homosexualidad* caracterizados porque los autores sustentan sus afirmaciones en algún tipo de ejercicio investigativo y/o se enmarcan dentro del espacio de las ciencias sociales y humanas. Para escoger los textos se tuvo en cuenta que fueran de autores colombianos y que hubieran sido publicados y/o editados en el país (Serrano A., 1997: 68).

Es a partir de los años ochentas que Serrano encuentra el primer estudio dedicado científicamente a la homosexualidad en Colombia: “En junio de 1980 aparece en Medellín un libro de autor colombiano dedicado exclusivamente al tema de la homosexualidad... representa un hito en la bibliografía existente (...) toca los temas álgidos, y se refiere de manera directa a la condición de los homosexuales en el país” (Serrano, 1997: 75), su autor es Ebel Botero y el libro lleva por título *Homofilia y homofobia. Estudio sobre la homosexualidad, la bisexualidad y la represión de la conducta homosexual* (1980).

Destacan también según Serrano estudios realizados con respecto al VIH/SIDA, como la encuesta realizada por el Proyecto LAMBDA y la Liga Colombiana de Lucha contra el SIDA “a hombres que tienen relaciones sexuales con otros hombres con el fin de determinar actitudes y comportamientos sexuales que puedan incidir en el impacto del SIDA en dicha población y proponer estrategias de acción específicas a ellos” (Serrano A., 1997: 76), el del sociólogo Manuel Velandia, *Desde el Cuerpo* (1996) “en el cual presenta los aspectos del proyecto En la Jugada, llevado a cabo por la Fundación Apoyémonos para proponer nuevos modos de construcción de identidad y corporeidad en menores dedicados a la prostitución, como una forma de prevenir en ellos la drogadicción y las enfermedades de transmisión sexual” (Serrano A., 1997: 76), y el publicado por el antropólogo Elías Sevilla, *Prosa antropológica y otros estudios sobre sexualidad, erotismo y amor* (1996) de la investigación *Razón y sexualidad* “el cual tuvo como antecedente inmediato una investigación sobre el comportamiento sexual de los colombianos y su relación con el VIH/SIDA” (Serrano A., 1997: 77). Otros estudios citados por Serrano fueron el de Néstor Alexander Salazar y Elías Sevilla, “De las relaciones íntimas: el caso de los lugares gay de la ciudad de Cali” (1997: 34-56), “que parten del estudio de comunidades homosexuales y/o de aspectos de éstas, aportando información de primera mano sobre sus formas de ser”.

Los años siguientes verán la proliferación de estudios LGBTIQ+ enfocados en la homosexualidad masculina en aspectos como la prostitución y la sexualidad, como el de Darío García Garzón, *Cruzando los umbrales del secreto: acercamiento a una sociología de la sexualidad* (2004), que tenía por objetivo “aproximarse a un estudio sociológico de la sexualidad desde el referente de las ofertas estilísticas en los espacios sociales de las casas de baño para hombres (...) lugares frecuentados por hombres principalmente para tratar de buscar experiencias sexuales con otros hombres”, muy en el sentido de los espacios homosociales, uno de los primeros libros publicados en este sentido. Merece también mencionarse la compilación *De Mujeres, Hombres y otras ficciones... género y sexualidad en América Latina* (2006), que fue dirigido por los investigadores Mara Viveros, Claudia Rivera y Manuel Rodríguez de la Universidad Nacional de Colombia y que incluye los estudios “Putas, locaza o arpía: construcciones del sujeto homosexual en tres novelas latinoamericanas” de Andrés Góngora y Manuel

Rodríguez (2006: 229-246); el estudio dedicado a explorar las identidades sexuales y a establecer una genealogía de la construcción de los sujetos LGBTIQ+ titulado “Lo innominado, lo innominable y el nombramiento. Categorización y existencia social de sujetos homosexuales” de Camila Esguerra Muelle (2006: 247-281) y “Jerarquías y resistencias: raza, género y clase en universos homosexuales” de María Elvira Díaz (2006: 283-304) que por primera vez establece la relación entre raza y clase con género, a partir del estudio de la homosexualidad en comunidades de jóvenes afrodescendientes en Bogotá.

En 2007, el estudioso Guillermo Correa Montoya publica un libro en el que se encuentran los resultados de una investigación relacionada con el espacio urbano y la homosexualidad titulado *Del rincón y la culpa al cuarto oscuro de las pasiones: formas de habitar la ciudad desde las sexualidades por fuera del orden regular* (2007), en la Escuela del Hábitat de la Universidad Nacional de Colombia en su sede de Medellín, lo cual puede considerarse un hito, si se tiene en cuenta que junto al estudio de Garzón antes citado, y el realizado por Carlos Iván García Suárez, titulado “Los pirobos: nómadas en el mercado del deseo” (1999: 216-226), dedicado a los tránsitos de los varones jóvenes que se prostituyen y viven en la calle en ciudades como Bogotá y Medellín, se encuentran entre los estudios pioneros que se han emprendido sobre esta relación, así como el estudio de Fabián Sanabria, “Los no-lugares del amor en la ciudad: una aproximación etnográfica a las salas X de Medellín” (2004: 116-131), centrado en otro espacio significativo en el ámbito urbano y que han desaparecido, las salas de cine pornográfico.

Con respecto a los estudios que se han producido sobre las prácticas travestis, transformistas y *drag queens*, se puede afirmar que estos se empezaron a publicar también en los años dos mil, y evidentemente en los últimos años han logrado presentar interesantes resultados no sólo a nivel de temas como la tan mentada prostitución, que sin embargo es uno de los que se han tocado. Uno de los primeros es “Cuerpos contruidos para el espectáculo: transformistas, strippers y drag queens”, de José Fernando Serrano Amaya (1999: 185-198), incluido en la compilación de las memorias del VIII Congreso de Antropología en Colombia, *Cuerpo, diferencias y desigualdades*, de Mara Viveros Vigoya y Gloria Garay Ariza, siguió el del antropólogo

Andrés Leonardo Góngora Sierra, titulado “El camp y la fascinación gay por las divas: transformistas y drag queens en Bogotá” (2003: 43-68), incluido en la primera de una serie de tres compilaciones sobre las investigaciones producidas en la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional de Colombia, *Etnografías contemporáneas: otros sujetos, otras aproximaciones en la labor antropológica*, del mismo Góngora, Marco Martínez, Claudia Rivera y Manuel Rodríguez, ambos enfocados en las *drag queens*, así como los capítulos del libro publicado por el Instituto Pensar de la Pontificia Universidad Javeriana, soporte académico del Ciclo Rosa hasta su desvinculación en 2013, titulado *Pasarela paralela: escenarios de la estética y el poder en los reinados de belleza* (2005), en los que se encuentran “Drag Queens”, de Chloe Rutter-Jensen (2005: 68-77) y “Crear belleza con estilo: el papel de los preparadores gay en los concursos de belleza en Quibdó, Chocó”, de Stefan Khittel (2005: 78-90).

Estudios de diferente enfoque sobre las prácticas travestis fueron publicados por investigadores en revistas antropológicas o dedicadas a los estudios de género, como los de Andrés García Becerra, titulado “Tacones, siliconas, hormonas y otras críticas al sistema sexo-género. Feminismos y experiencias de transexuales y travestis” (2009: 119-146) y el de Isabel Cristina Buriticá López, titulado “El discurso antagónico de la sexualidad y la participación ciudadana: el caso de las travestis prostitutas de Mártires, Bogotá” (2013: 37-54), este último, como el de Salazar y Sevilla, una contribución importante desde la periferia, en este caso, el sur del país, en Cali.

Se debe considerar también el balance crítico de los estudios sobre sexualidad que se realizaron en Colombia entre los años 1990 a 2004, coordinado por Mauro Brigeiro con el apoyo de Marco Alejandro Melo Moreno, Claudia Rivera Amarillo y Manuel Alejandro Rodríguez Rondón para la Universidad Nacional de Colombia, el Centro Latinoamericano en Sexualidad y Derechos Humanos (CLAM) y el Instituto de Medicina Social de la Universidad del Estado de Rio de Janeiro (UERJ). Las clasificaciones, sin embargo, no le hacen justicia a los estudios LGBTIQ+, pues no parece el enfoque del balance, esto teniendo en cuenta que la motivación del mismo estaba más centrada en tener en cuenta los estudios de género y sexualidades en general. Pero se realiza un esfuerzo importante porque

aunque la decisión de incluir estudios tan diversos en este balance supuso describir un campo más difuso, el panorama resultante permite identificar la diversidad de esfuerzos, preocupaciones y actores involucrados en la producción empírica sobre estos temas. La sexualidad es hoy un tema de interés indiscutible en Colombia. Se ha legitimado como objeto de conocimiento dentro y fuera de espacios académicos. Sin embargo, como esperamos mostrar, en tanto categoría analítica es abordada de forma diversa. Por ello, consideramos inconveniente apoyar este estado del arte en una supuesta unidad de dicha producción. En lugar de eso, haremos alusión a procesos de producción de conocimiento, motivados por preocupaciones diversas y articulados a través de categorías de análisis diferentes, que se posicionan con relativa autonomía y que no siempre dialogan entre sí (Brigeiro, 2012: 17).

Así tenemos un interesante panorama del avance de los estudios de género y LGBTQ+, con algunos de los estudios citados anteriormente, pero con otros relevantes como los referidos a la historia de la homosexualidad como los publicados por el historiador Jaime Borja, “Sexualidad y cultura femenina en la Colonia. Prostitutas, hechiceras, sodomitas y otras transgresoras” (1998: 47-71) y “Tendencias y herencias de la homosexualidad. De la cristiandad medieval a la colonial” (2002: 95-107); los realizados por la historiadora Carolina Giraldo Botero, “Esclavos sodomitas en Cartagena colonial. Hablando del pecado nefando” (2000: 171-178) y *Deseo y represión. Homoeroticidad en la Nueva Granada (1559-1822)* (2002), así como los estudios realizados por el también historiador Walter Bustamante Tejada, *Invisibles en Antioquia. 1886-1936. Una arqueología de los discursos sobre la homosexualidad* (2004), que ha sido citado antes, y que junto a la investigación capital de Guillermo Correa Montoya, *Raros: Historia cultural de la homosexualidad en Medellín (1890 - 1980)* (2017), consolidan una década de estudios que han profundizado sobre el devenir de las sexualidades diferentes, en lo cual sin duda otras investigaciones anteriores también han desempeñado un papel para lograr esta construcción.

Nos referimos a compilaciones como la publicada por el Instituto Pensar, bajo la coordinación de José Fernando Serrano, titulada *Otros cuerpos, otras sexualidades* (2006), memoria de las ediciones de 2001 a 2006 de las jornadas académicas del Ciclo Rosa en el que se incluyeron interesantes estudios abordados desde ámbitos diversos como la literatura, como el del investigador Daniel Balderston, “Baladas de la loca alegría: literatura queer en Colombia” (2006: 16-33), a partir del cual esboza las obras literarias que han tocado el tema de una escritura queer, que el mismo autor justifica:

“uso el término *queer*⁶⁹ en el sentido que ha adquirido en los estudios de la sexualidad, para referirme a escritos de temática no heteronormativa: gay, lesbiana, bisexual, transgénero, intersexo, etcétera. También aclaro que no me referiré tanto a la sexualidad de los autores, como a la temática de las obras” (Balderston, 2006: 16). El estudio de Balderston nos permite establecer la evolución de la visión sobre la homosexualidad y la contribución de estas obras para cambiar un imaginario. Se sirve por ejemplo de la obra de la escritora barranquillera Marvel Moreno (1939-1995) para entender una época difícil en la que la homosexualidad no sólo era vista en forma perversa, sino que además se censuraba y ocupaba un último lugar:

La escritora que mejor ha cultivado el ‘polimorfo perverso’ en Colombia (...) Le interesa la sexualidad en toda su diversidad, desde la ninfomanía -tema de su magistral cuento ‘La peregrina’-, al análisis agudo de la relación entre la heterosexualidad y el poder -descrita con agudeza en ‘La noche feliz de Madame Yvonne’-. Enemiga de la represión sexual: ‘Todo el problema de los hombres como él, era el de no haber aceptado a tiempo su homosexualidad’- (Balderston, 2006: 22).

Mientras que en la época contemporánea Balderston observa que “lo que define la literatura *queer* colombiana de los últimos años es un tono jocoso y gozoso” (Balderston, 2006: 30). Se distancia de la de autores como Moreno y Jaime Manrique Ardila por medio de otras gestualidades para referirse a la condición sexual de sus protagonistas. En autores noveles Balderston encuentra que están “muy lejos del sufrimiento callado de tantos personajes de Andrés Caicedo o Marvel Moreno: lo que se siente en Vélez, Reyes y Sánchez Baute⁷⁰ es un goce en la loca alegría” (Balderston, 2006: 30).

La tradición de la escritura de la representación sobre la homosexualidad en Colombia estudiada por Balderston, pasa desde unas referencias secretas en las obras

⁶⁹ Como lo ha cuestionado el estudioso Brad Epps, al estudiar a fondo el impacto del término *queer* al ser incorporado en Latinoamérica, entre muchas “una de sus limitaciones, quizás la más importante (ya que de una palabra se trata) es de orden lingüístico: como ya se ha indicado, “*queer*” tiene más peso, más fuerza, más resonancia en un contexto mayoritariamente anglófono que en cualquier otro. Este hecho aparentemente obvio y sencillo, vislumbrado en la tendencia a incluir en casi todo examen de la teoría *queer* una definición de la palabra “*queer*”, suele diluirse ante las pretensiones generalizantes propias de toda teoría (he aquí una generalización meta-teórica), incluso cuando ésta quiere mostrarse atenta, como en el artículo presente, a localizaciones, particularidades, peculiaridades, personalizaciones y especificidades” (Epps, 2008: 900).

⁷⁰ Balderston se refiere a los escritores Rubén Vélez, Ana María Reyes y Alonso Sánchez Baute.

de Porfirio Barba Jacob⁷¹ (1883-1942), Gabriel García Márquez (1927-2014) y Álvaro Cepeda Samudio⁷² (1926-1972), Manuel Mejía Vallejo (1923-1998) o Ramón Illán Bacca, que se vuelven más directas al avanzar el siglo XX como en Gustavo Álvarez Gardeazábal, Andrés Caicedo (1951-1977), Raúl Gómez Jattin (1945-1997), hasta las que llegan a reconocerse y a exaltarse sólo a partir de Fernando Vallejo, José Manuel Freidel (1951-1990) -no mencionado por Balderston, quizá porque su campo fue la dramaturgia-, Fernando Molano (1961-1998) con *Un beso de Dick* (1992), Gonzalo García Valdivieso -cuya autobiografía titulada *Los putos castos Memorias inconfesables de un doble discurso* (2010), tampoco está en el estudio citado-, Alonso Sánchez Baute con *Al diablo la maldita primavera* (2002) y *Un amor eterno* (2004: s.p.), Efraim Medina Reyes -simplemente Balderston no lo tuvo en cuenta- con *La sexualidad de la Pantera Rosa* (2004), John Better con *Locas de felicidad. Crónicas travestis y otros relatos* (2009) y Giuseppe Caputo, quien recientemente publicó la novela *Un mundo huérfano* (2016).

Es interesante detenerse sobre en dos de estas obras teniendo en cuenta que ambas representan el paso de una época a otra, porque aunque haya sido escrita y publicada en los años dos mil, corresponde a la época difícil vivida por el autor. Nos referimos a *Los putos castos Memorias inconfesables de un doble discurso*, de Gonzalo García Valdivieso, y que llega justo después de *Al diablo la maldita primavera*, de Alonso Sánchez Baute. En ambos casos cuestiones morales y religiosas estuvieron de por medio en la vida de los autores, como también el hecho de poder ver como se

⁷¹ Su nombre real fue Miguel Ángel Osorio, quien firmaba con el seudónimo de Ricardo Arenales. El estudio sobre el escritor adelantado por el académico Héctor Domínguez Ruvalcaba, *La modernidad abyecta. Formación del discurso homosexual en Hispanoamérica*, que incluye a los escritores al mexicano Salvador Novo y al chileno Augusto d'Halmar, encuentra que "el gran problema que ha enfrentado el tema de la homosexualidad en la literatura moderna de América Latina es el de dominar ese terror de reconocerse excluido de los beneficios de la ley heterosexual... contenido por el discurso que lo identifica, el sujeto homosexual experimentará una secreta marginación desde su propio yo, de manera que se opera una escisión entre el signo que lo define y el cuerpo que se ha concebido abyecto en el universo de las definiciones... en la obra de Porfirio Barba Jacob, la reflexividad del propio cuerpo mediante los signos del dolor constituye el proceso de formación del sujeto abyecto" (Domínguez, 2001: 11, 12 y 34).

⁷² Tanto García Márquez como Cepeda Samudio se les considera miembros del Grupo de Barranquilla. El Grupo de Barranquilla, compuesto por intelectuales que no tenían conciencia de que eran un grupo, sólo porque lo sugirió en una columna en el diario *El Tiempo de Bogotá*, el escritor Próspero Morales Pradilla (1920-1990), quien expresó en 1954 "que había un grupo interesante de jóvenes creativos en Barranquilla" (El Tiempo, 2002). El Grupo estaba conformado además de los mencionados anteriormente por Alejandro Obregón, Germán Vargas y Alfonso Fuenmayor, al que se sumaron muchos otros artistas, cineastas, escritores y bohemios como Enrique Grau, Cecilia Porras, Bob Prieto, Juan Roda, etc.

desenvolvían los asuntos relativos a la sexualidad en regiones lejanas a la capital, Bogotá, como en el caso de García Valdivieso en el oriente del país, Bucaramanga, y en el de Sánchez Baute en la región Caribe, al norte, en Valledupar. Como lo asegura García Valdivieso, escribió para: “entender más claramente la importancia de la familia, la religión y la sociedad en la formación de la identidad y los valores de nosotros, los homosexuales burgueses colombianos (...) esta proclamación de experiencias sexuales, culturales y religiosas (...) para poder descifrar los códigos de nuestra realidad” (García Valdivieso, 2010: 13-14).

En esa misma línea, aunque novela, Sánchez Baute, hijo de una familia conservadora del *hinterland*⁷³ de la Costa Caribe, con valores morales y religiosos muy fuertes, crea un personaje que coincide con su historia personal, como el hecho de ser enviado a estudiar a Bogotá, justo allí logra abrirse paso y sentar las bases de su formación como escritor. Un escritor que logra conectar con la crítica, con una obra a la cual dedican artículos y obras de teatro (Rodríguez, 2003, 171-197; Bernal, 2006: 54-59; Aguirre, 2008: 132-144; Rutter-Jensen, 2008: 471-482; Díaz Ruiz, 2010: 95-108; Rubio Rivas, 2012: 51-76; García León, 2017: 55-64). La aparición de la novela es también de las primeras que retrata a una Bogotá antes insospechada, junto a la de Fernando Molano y John Better.

Al revisar el impacto de las obras mencionadas anteriormente, puede entenderse cada época en la que se vivía la sexualidad, desde diferentes posiciones sociales, en los años sesentas y setentas en el caso de García Valdivieso, los años ochenta y noventas con el VIH/SIDA en Fernando Molano y parte de los años noventa y los dos mil en Sánchez Baute, con una apertura en el nuevo siglo. Por supuesto, las diferencias son muy profundas, teniendo en cuenta que una cosa era vivir con la enfermedad o en

⁷³ Empleamos el término para referirnos a la zona interior de la región Caribe de Colombia, en este caso, la que se encuentra localizada en los departamentos de Cesar, Sucre y Córdoba, especialmente compuesta por sabanas que son zonas de producción agrícola y ganadera. La definición del término ha sido consultada en la Encyclopaedia Britannica: “*Hinterland*, también llamada Umland, región tributaria, ya sea rural o urbana o ambas, que está estrechamente vinculada económicamente con un pueblo o ciudad cercana. George G. Chisholm (Handbook of Commercial Geography, 1888) transcribió la palabra alemana *hinterland* (tierra en la parte posterior de), como *hinderland*, y la utilizó para referirse al *backcountry* de un puerto o asentamiento costero. Chisholm continuó utilizando *Hinderland* en ediciones posteriores de su Manual, pero el uso de *Hinterland*, en el mismo contexto, obtuvo una aceptación más generalizada. A principios del siglo XX, la región del interior del país o tributaria de un puerto solía llamarse *Hinterland*” (Encyclopaedia Britannica, 2018, s.p.).

la marginalidad y otra muy distinta pertenecer a una familia colombiana acomodada. Pero son una muestra de la forma cómo se percibía la realidad de la homosexualidad en el país, y que incluso aquí, como en otros países de Latinoamérica, la literatura fue capaz de hablar sin trabas ni censura, pese a que en otros lenguajes, esta había sido más fuerte.

En lo que concierne a las prácticas travestis/transformistas/*drag queens* en la literatura, sólo se pueden encontrar referencias en obras como *Besacalles* de Caicedo, *El cádaver de papá* de Manrique Ardila, *Al diablo la maldita primavera* y *Un amor eterno* de Sánchez Baute, *La sexualidad de la Pantera Rosa* de Medina Reyes, *Locas de felicidad* de Better, *Los putos castos* de García Valdivieso, en las que los personajes son travestis, juran amor en medio de la guerra o travisten el lenguaje o se montan como *drag queen*, en todo caso, moldean un escenario de extrañeza que va convirtiéndose en una ficción. En el caso de la obra de Caicedo se la considera la primera referencia al travestismo en la literatura colombiana, ya que presenta a un personaje que desea “encontrar un hombre que entienda su forma de ser y actuar, es decir, que entienda que aunque biológicamente es un hombre siente como una mujer, y es una mujer en su simulación y su juego” (Londoño Zapata, 2007: s.p.) como se puede constatar en el siguiente fragmento:

hay noches en las cuales todo me sale a las mil maravillas: puedo llevar hasta cinco muchachos al río y quien quita que entre ellos haya uno que comprenda todo de la mejor manera, como uno del viernes pasado, que quiso terminar las cosas como Dios manda. El problema se arma cuando piensan que algo está funcionando mal, porque a pesar de todo yo no puedo perfeccionar hasta el más ínfimo detalle, entonces se ponen impertinentes y groseros, de modo que tengo que enojarme de veras (Caicedo, 1969/2003: 26).

Pasamos así de una narración sin mayores detalles en sus características de identidad y nombre, a un personaje como el que protagoniza la historia de Manrique Ardila:

El mismo día, martes de carnaval, el personaje sostendrá una relación con un muchacho desconocido, habiéndose escapado de otro que antes lo había llamado (...) Y finalmente antes de enterrar un saco de cemento como si fuera el cuerpo de su padre, que ha sido robado de la funeraria con fines carnavalescos, se traviste y sostiene relaciones con su suegro (González Cueto y Zurian, 2017: 114).

A las imprecisiones a partir de un cómic de dudosa identidad como en la obra de Medina Reyes:

mi sobrina solía preguntarse si la Pantera Rosa era hombre o mujer. Parecía una pregunta sencilla pero observando programa tras programa se veía al bicho rosado flirteando con toda clase de criaturas: desde hombrecillos calvos y narizones hasta conejitas rubias y sensuales. Su objetivo era imponer un color y estaba dispuesta a todo por lograrlo. El inspector era torpe y desaseado como cualquier francés. Quizá hasta pudiera acusársele de misógino y xenófobo (como a cualquier francés) pero su sexualidad (a diferencia de la de cualquier francés) no estaba en entredicho. La Pantera en cambio dejaba a su paso un mar de dudas y, como solía decir mi sobrina: no tiene agujeros aquí (Medina Reyes, 2004: 81).

O como en el caso de las obras de Sánchez Baute, se entrega a un amor imposible, aunque real por las evidencias, pero imposible por lo que los actores del conflicto cometieron contra los travestis y transformistas:

Qué pies tan grandes tienes, comentó con humor mientras metía cada dedo en su boca. *No te creas el lobo feroz*, se oyó a sí misma contestarle. Pero él no la escuchó: estaba sumergido en el más puro éxtasis de amor y gloria. Fue cuando subió su mano derecho metiéndola bajo la falda. *Pucha, qué es esta mierda!*, palideció el Comandante, y ella le dejó ver que no era del todo mujer (Sánchez Baute, 2004: s.p.).

De esa forma la narrativa colombiana de los dos mil se traviste o traviste su relato, nomina su identidad y habla de frente, a los titulares de la prensa y a los políticos, pero en la calle se libera, como en los carnavales. Mirar al fenómeno carnavalesco desde sus estudios, pero también desde su sexualidad, nos permite entender la complejidad de la puesta en escena de las identidades.

5.2. Los carnavales en el Caribe colombiano: contexto, historia y estudios

El carnaval de Barranquilla es uno de los más reconocidos a nivel internacional, puesto que la promoción de las oficinas de turismo siempre ha enfocado a esta ciudad como el lugar común de sus celebraciones. Las ciudades vecinas de Cartagena de Indias y Santa Marta, con una huella colonial muy presente en sus construcciones, suele ser un plan muy apetecido teniendo en cuenta que ambas están a orillas del mar, pero la ciudad del carnaval está a orillas de un río. Aún así, ha sido a través de sus poco más de un siglo de importancia, un enclave vital para la inmigración desde sus ciudades vecinas, los pueblos de la región en la que se encuentra, el Caribe, el interior

andino de Colombia, y de otros continentes, especialmente de Europa y el Medio Oriente. Pero el fenómeno del carnaval ocurre en tres departamentos, una zona comprendida por más de cincuenta mil kilómetros cuadrados⁷⁴, en los que hay evidencias documentales de tales celebraciones como lo expresa la antropóloga Nina S. de Friedemann: “documentos históricos indican que en el siglo XVIII ya existían festividades llamadas carnaval y días de carne no solamente en la ciudad de Cartagena y en la villa de Mompox, sino en poblaciones como Magangué y otros lugares a lo largo del río Magdalena en el tramo de llanura caribe” (Friedemann, 1984a: 38). Así los estudios sobre el Carnaval estaban orientados por lo general desde los años setenta a demostrar el valor folclórico y patrimonial de las fiestas, al punto que se convierte en una obsesión para los investigadores, que trazan un mapa cultural a partir de las manifestaciones que la componen.

En este cometido se empeñaron no sólo Friedemann, también los estudiosos Margarita Abello, Mirtha Buelvas, Antonio Caballero y Ramiro Delgado. Abello, Buelvas y Caballero detectan el extenso caleidoscopio cultural a partir de las procedencias de manifestaciones culturales específicas que aún sobreviven en el carnaval:

Los Coyongos aún se detectan en Chimichagua (Cesar). *Las Cucambas* todavía conservan su presencia en Guamal (Bolívar). *Las Pilanderas* nacieron en El Banco (Magdalena). *Las Indias Farotas* pueden observarse en Talaigua (Bolívar). *El Caimán* es patrimonio de Ciénaga (Magdalena). *El Congo Grande* y *El Torito* remontan su ascendiente a los Cabildos de Negros en Cartagena (de Indias), mientras que *Los Paloteos* tienen una historia que los sitúa en Ciénaga (Magdalena) y Magangué (Bolívar). *Las Ánimas de Rebolo* (barrio popular de Barranquilla) se inspiran en creencias mágico-religiosas adoptadas en Sitio Nuevo, Salamina, El Piñón y otros pueblos del Bajo Magdalena (Magdalena). Por su parte, la Cumbia tuvo como cuna principal a Cartagena (de Indias), para luego difundirse por las sabanas de Bolívar y por todo el antiguo departamento del Magdalena hasta llegar a asentarse en el Atlántico (Abello, Buelvas y Caballero, 1985: 6).

Mientras Delgado realizó investigaciones en el municipio de Talaigua (Bolívar), donde encontró muchas de las manifestaciones culturales anteriormente referenciadas por Friedemann, Abello, Buelvas y Caballero, un fuerte componente festivo que hace parte de la cotidianidad de este pueblo:

Talaigua cotidiana tiene sus celebraciones religiosas: la fiesta de san Roque, la navidad, la semana santa, el Corpus Christi, el Corazón de Jesús, la Inmaculada Concepción y el

⁷⁴ Son exactamente 52.552km²: 3386 km² corresponden al departamento del Atlántico, 25978 km² al departamento de Bolívar y 23188 km² al departamento del Magdalena.

día de santa Catalina; y otras populares como los carnavales, el chandé y la semana cultural... Lo religioso y lo popular están amalgamados en las celebraciones y son parte estructural de ellas en el ciclo anual festivo de Talaigua. Lo cotidiano es el tiempo opuesto a la fiesta, es la cotidianidad; la fiesta es la propuesta de todo lo posible, es la alegría de Talaigua... En el carnaval de Talaigua, la danza, los disfraces, el teatro callejero y la música con caña de millo, tambores, maracas, violinas, se entremezclan. De toda la región viene a participar en la fiesta los negritos que van con tambor, violina y guacharaca; los Indios Civilizados o Bravos, las Pilanderas, los Disfraces y las Rezanderas... Las danzas y los disfraces se convierten en el alma del carnaval; unos vienen por el río a las fiestas y otros están vivos en el mismo municipio (Delgado, 1987: 34, 38 y 39).

Durante los años ochentas y noventas, esa visión del folclore será reforzada por Buelvas en solitario en varias investigaciones (Buelvas, 1997: 46-47; Buelvas, 1993: 5-12; Samper Martínez, 1994: 1-191; Buelvas, 1999; Buelvas 2001: 217-227; Buelvas, 2006: 59-72), y muchos otros investigadores seguirán su ejemplo, sosteniendo la hipótesis de las tres culturas –indígena, europea y africana- que dio lugar al mestizaje en las fiestas. Un giro tendrá lugar al empezar a reconocer, especialmente desde los enfoques de Friedemann, a los grupos humanos y sociales que mantienen no sólo las tradiciones, sino que aportan miradas contemporáneas, como los afrodescendientes, los grupos de la tercera edad, las trabajadoras sexuales y el colectivo LGBTQ+, así como a estudiar los carnavales desde otros enfoques disciplinarios, o de aspectos culturales como la música, las artes, la literatura, la oralidad o la puesta en escena.

Friedemann estudio la rica y valiosa contribución de los afrocolombianos a los carnavales. En 1984 publica el resultado de varias investigaciones sobre las clases sociales y su papel en las fiestas, a través de dichos perfiles realizará uno de los primeros estudios de carácter social sobre las fiestas:

En 1943 ya existía la Junta Organizadora del Carnaval, elegida por la Asamblea Departamental y constituida por seis miembros. El crecimiento de la ciudad continuaba a un ritmo superior al del decenio anterior. Dentro de su ampliación territorial, el crecimiento del barrio Rebolo y su desequilibrio en comparación con otros sectores de la ciudad atrajeron la atención de periódicos locales, que reclamaron el saneamiento *de Rebolo*. El barrio sufría agudos problemas habitacionales y de servicios públicos. Se identificó a Rebolo habitado por *la clase obrera de Barranquilla, la que vive en el barrio negro, aquella misma clase que trabaja, suda, crea riquezas y vota...* Los problemas de Rebolo y de los demás barrios que hacían ya parte del conglomerado desposeído de Barranquilla, empezaron a ser tenidos en cuenta. La clase dominante se valió del carnaval para ensayar una separación menos cortante y visible con las clases de los barrios populares... En 1977 se comprobó que el llamado sector privado del comercio y de la industria podía hacerse cargo de las fiestas y bailar en el carnaval estrechando la mano gubernamental. Para el efecto, la Junta Permanente del Carnaval fue

reemplazada informalmente por una cuyos miembros son ejecutivos de la industria, el comercio y la hotelería. (Friedemann, 1984b:139-140, 141).

Friedemann planteó que el componente africano en la población colombiana corresponde a un treinta por ciento (30%) y que por razones políticas está invisibilizado. Aunque la migración forzada de africanos al continente americano se asentó en el Caribe, también abarcó la costa del Pacífico, pero por alguna razón fue el Caribe el que favoreció el surgimiento de los carnavales, tal vez su clima o sus paisajes propiciaron la conservación de las nostalgias raigales:

Por su parte, la activa incorporación de tradiciones ancestrales de los negros, elaboradas y transformadas incluso en festividades concebidas por una clase modelada por normas occidentales, constituyen estrategias de adaptación sociocultural con las que el negro ha respondido al reto de su supervivencia e integración en América... Las máscaras de madera pintadas de negro, rojo, amarillo y blanco con la vivacidad de colmillos, bigotes, barbas y cuernos de los mismos animales, con sus mandíbulas articuladas y sus espejos mágicos, me parecieron promesa de placer y anticipo de nostalgia, y cansancio de la orgía mundana en la que cualquiera puede participar anualmente. Los toros y los tigres, las marimondas, los perros, micos, burros y chivos vibraban en ese mercado cuando aun la oferta y la adquisición eran posibles. Estas esculturas de tradición negra que abundaban eran nada menos que la evidencia de la permanencia cultural de África en la sociedad barranquillera (Friedemann, 1985: 39, 79).

Su visión especializada le permitió estudiar los símbolos, las máscaras y el sincretismo religioso, lo que le permitió encontrar en el África muchas de las respuestas sobre la configuración cultural de los carnavales:

Las danzas de congos que en Barranquilla se han consagrado como el símbolo no solamente del carnaval, sino de esa misma ciudad, albergan todavía esa tradición escultórica de origen africano. Lo comprueban las máscaras de toros, las de tigres, perros y chivos y toda la fauna viva, disecada y alegórica que asiste al carnaval (...) Señala además como el arte de los africanos, al igual que su religión, logró refugiarse y encontrar su propia expresión debajo de la piel de los animales americanos (...) En la danza de congos los grupos han tenido nombres reminiscentes de clanes totémicos, tales como *El Torito Ribeño*, *La Burra Mocha*, *El Toro Negro*. Aquí la expresión colectiva no está conformada únicamente por los hombres desafiantes ataviados con penachos de plumas y flores, o con la majestad de una cola o penca de estilo real que llega hasta el suelo, casi siempre cubierta de mariposas, que recuerdan el atuendo de los reyes del Congo en África (...) Las máscaras de madera de tradición africana, como órgano de los que las lucen, así ellas se encuentren en agonía, pertenecen a la esencia de la danza de negros congos y de las historias que en éstas se relatan (Friedemann, 1985: 82).

Durante los años noventa, otros autores trabajaron las fiestas con enfoque social a partir de encuentros o equipos de investigación impulsados por instituciones: la Caja

de Compensación Familiar del Atlántico (Comfamiliar), celebró en 1996 el *1° Ciclo de Conferencias El Carnaval de Barranquilla*, cuyas memorias se publicaron con el mismo título (AA.VV., 1996); la Fundación Social publicó en 1999 la serie *Cuadernos para el desarrollo local*, con el volumen Cultura técnica dedicado a investigaciones sobre el Carnaval y la Universidad del Atlántico publicó en el mismo año los libros *Primer encuentro de investigadores del carnaval de Barranquilla*, *Carnaval en la Arenosa* y *El Carnaval de Barranquilla hacia el siglo XXI*, en su mayoría memorias de eventos con resultados de investigación. Son importantes las investigaciones publicadas en los *Cuadernos para el desarrollo local* de Germán Muñoz G, “Análisis semiótico de álbumes fotográficos” y “Las identidades locales y la memoria: Accesorios estratégicos al componente cultural” (Muñoz G., 1999: s.p.), de Milton Patiño, “Producción, circulación y consumo de objetos del Carnaval” (Patiño, 1999: s.p.), de Hernando Parra y Beatriz Toro, “Barranquilla: Frontera cultural” (Parra y Toro, 1999: s.p.), y de Beatriz Toro, “Apuntes etnográficos sobre el Carnaval de Barranquilla” (Toro, 1999: s.p.); los publicados en *Primer encuentro de investigadores del Carnaval de Barranquilla*, el de Hernando Parra, “La producción simbólica en el carnaval de Barranquilla” (Parra, 1999: s.p.); y por último, el libro *Carnaval en La Arenosa*, las investigaciones de Edgar Rey Sinning, “Aportes del Magdalena al carnaval ñero” (Rey Sinning, 1999: s.p.), Laurian Puerta, “San Agatón Santo patrono del carnaval” (Puerta, 1999: s.p.), Jorge Conde, “Carnaval, sociedad y cultura” (Conde, 1999: s.p.), Luis Alarcón, “Oralidad y carnaval” (Alarcón, 1999: s.p.), y de Rafael Bassi y Jairo Solano, “Cuatro días bajo el signo de la música Caribe” (Bassi y Solano, 1999: s.p.).

En esta década también se publicaron numerosos artículos periodísticos, que en el fondo hacían parte de investigaciones de muchos académicos, dadas las pocas posibilidades de publicar en medios científicos, lo cual puede considerarse como un esfuerzo valioso. El suplemento depositario de estas investigaciones fue *Lecturas Dominicales* de El Heraldó, en la que se publicaron desde 1992, en 17 ediciones, más de 84 trabajos presentados como ensayos, artículos, crónicas y fragmentos de tesis: “han diversificado un poco el abordaje cruzándolo con otras disciplinas auxiliares de la investigación... -dichos materiales- estuvieron al cuidado del periodista Laurian Puerta,

que constituyen el más importante acervo documental acerca del carnaval con el cual contamos en nuestro medio” (Iriarte, 2000: 76).

En ese sentido, un enfoque acorde con el contexto en el que se desarrollan los carnavales de Barranquilla y su amplio espacio cultural, debe tener en cuenta que los más fuertes vehículos de expresión han sido la literatura y la música. Una señal de identidad que guarda una estrecha vinculación con el área del Caribe y los carnavales que se celebran en la región (García de León Griego, 2002). Los carnavales en el Caribe siguieron una estructura que adicionó los típicos elementos de una cotidianeidad que combinó urbanismo y ruralismo, a diferencia de Europa, donde estos se hallaban bien diferenciados. El mestizaje propició tales circunstancias, pues la mezcla de las distintas culturas que confluyeron en el Nuevo Mundo, vino acompañada de sus respectivos legados, y en el caso de las colonizadas por los pueblos ibéricos, ágrafas en su mayoría, sus grandes riquezas procedían del acervo oral. De modo más específico, los carnavales que se desarrollaron en el área del Caribe hispánico deben entenderse como un “evento original transplantado a las islas del Caribe (que) fue transformado desde su llegada al confrontar los requisitos de un nuevo ambiente: así pues, aunque los elementos del carnaval pueden ser trazados por las formas europeas, no pueden considerarse iguales, sino que deben ser vistos como una adaptación particular” (Brailowsky, 1993: 24).

Las historias que las fiestas cuentan están tejidas por esos diversos ambientes, que se entrelazan y conjugan en una especie de danza con múltiples ritmos. Los escritores caribeños han bordado con su rico acervo oral⁷⁵, novelas y cuentos, en los que las tradiciones culturales son el escenario en el que suceden los acontecimientos, en el tiempo mismo en que el calendario marca las pautas festivas.

La literatura del Caribe colombiano narra las historias de sujetos marginales ligadas al Carnaval de Barranquilla. La ciudad-puerto emerge con importancia a finales del siglo XIX, y con cada emigrante, un cosmos que se adiciona a otro cosmos. Según

⁷⁵ Aquí es importante resaltar las palabras de Walter J. Ong, cuando plantea el papel de lo fantástico y la heroicidad en la tradición oral, que en muchas culturas del Caribe ha trascendido a la literatura: “Lo heroico y lo maravilloso desempeñaron una función específica en la organización del conocimiento en el mundo oral. Con el control de la información y la memoria establecido por la escritura y, de manera más intensa, por la imprenta, no se necesita un héroe en la antigua acepción para plasmar el conocimiento en una historia. La situación no tiene nada que ver con una putativa pérdida de ideales” (Ong, 2006: 74).

José Luis Garcés “el carnaval como fiesta de la vida, como posibilidad de un desquite secretamente guardado, como ficción y como trágica verdad, como ocasión para la infamia, como expresión de la bacanería individual y colectiva, como máscara que ríe mientras la procesión de la vida apaga las últimas velas que lleva encendidas por dentro” (Garcés, 2006: s.p.). En este caso, son notables las obras de dos escritores cuyas visiones se han formado desde perspectivas urbanas distintas: Jaime Manrique Ardila y Ramón Illán Bacca.

Manrique escribió la novela *El cadáver de papá* (1978), que como lo miran Garcés y Patricia González, es un acto de transgresión. Garcés cree que en la novela de Manrique “el carnaval de afuera es presencia. Existe la certeza de un aquí y un ahora, y de la fugacidad del momento. De ahí el porqué de la fiesta, el juego, el llanto, la maizena e, incluso, el vandalismo. El carnaval de adentro es ausencia, evocación, pues cuando Villalba llega a Barranquilla empieza a recorrer su vida hacia atrás” (Garcés, 2006: s.p.). González piensa que “la novela de Manrique está enmarcada entonces dentro de ese período especial permisivo, pero la transgresión mayor del autor no está en retratar el comportamiento del carnaval, sino en hacer que ese mismo comportamiento trasciende los límites de tiempo demarcados por las fiestas” (González, 2008: s.p.). El episodio de Villalba, protagonista de la historia, en medio de la multitud que participa en el desfile de la Conquista⁷⁶, muestra que habita un tiempo y un espacio festivo, y se convence de que ante la presencia de las fiestas no puede esconderse:

pronto me doy cuenta que ya no hay manera de escapar, y que lo único que puedo hacer es seguir la masa. Al principio la multitud, la gente en la calle, se porta respetuosamente; pero, a medida que avanzamos, son evidentes por todos lados los signos de desorden. La gente, disfrazada en su mayoría, sube hacia la avenida. Son los mismos disfraces de siempre: las marimondas, los encapuchados, los vestidos de tigre y los travestistas (Manrique Ardila, 2011: 64).

⁷⁶ La Conquista del Carnaval de Barranquilla es un desfile que se celebra los martes de carnaval, último día, en que concluyen los festejos y se entierra a Joselito Carnaval. En los últimos años, la entidad oficial encargada de organizar las fiestas, la Fundación Carnaval de Barranquilla, ha minimizado la importancia de esta celebración popular, llegando incluso a sacar de la programación la Conquista. Sin prestar atención a las directivas y a su formal programación, y muy a pesar de estar desfilando los tres días anteriores, con visibles signos de agotamiento físico, la gente de los barrios populares del suroccidente de la ciudad, sale a la calle a desfilas o a ver el desfile.

El escritor Ramón Illán Bacca, autor de la novela *Disfrázate como quieras* (2002), tiene otra dimensión del carnaval. Garcés observa que no existe en esta novela “la parafernalia del carnaval, o escuchar pitos y tambores, o la descripción de marimondas, congos o monocucos, o el contoneo de las mulatas bailando en la Batalla de Flores (...) El título de la novela, en cierta medida, es otro enigma. El carnaval es el medio de que se vale el autor para plantear su estrategia policíaca” (Garcés, 2006: s.p.). Mientras en la novela de Manrique el tiempo y el espacio festivos son fundamentales en el desarrollo de la historia, en el caso de la novela de Bacca, el carnaval es parte de un tiempo y un espacio pasados, que simplemente sirven para seguir el hilo de un crimen, que como lo ha estudiado Carlos de Oro es “la recurrencia al pasado y su constante mezcla con el presente se convierte en una estrategia literaria de reafirmación de lo conflictivo y lo caótico. Bacca utiliza una estructura desorganizada que remite al desorden que igualmente se observa dentro de la nación” (De Oro, 2007: s.p.). En la novela de Bacca, el carnaval transcurre a partir de ciertas distancias, aunque el tiempo y el espacio es el mismo: “¿no había escrito una carta abierta a –periódico- El Nacional protestando por esos atentados a la tranquilidad de los ciudadanos cultos y lo único que se había ganado era que el presidente de la comparsa del Congo Grande lo hubiera señalado como lo enemigo del carnaval?” (Bacca, 2002: 9). O en este caso, en el que el protagonista, el detective Sócrates Bruno Manos Albas, siente un rumor de carnaval:

mientras esperaba un taxi que no aparecía, a lo lejos alcanzó a ver una comparsa de Joselito Carnaval; a esa distancia oía los ayes de las plañideras, que al acercarse comprobó que en realidad eran unos hombres disfrazados de mujer, con largos vestidos negros, sombreros con velillo y descomunales tetas que agitaban ante el presunto muerto, un albino que de vez en cuando se despertaba y se tomaba un largo trago de ron (Bacca, 2002: 17).

Estas son ejemplos de las historias que narra la literatura que toma como referencia al carnaval. Existen otras obras en las que el Carnaval aporta el escenario para las historias de distintos géneros: Novelas, cuentos, entre otros. En el cuento el caso de Desolación de Olga Salcedo de Medina, Domingo de Carnaval de Néstor Madrid Malo, Algo tan feo en la vida de una señora bien y La noche feliz de madame Ivonne de Marvel Moreno, Un viejo cuento de escopetas de José Felix Fuenmayor, El emperador africano de Álvaro Medina, A lo oscuro metí la mano de Guillermo Henríquez Torres; en lo que se refiere a la novela, *La desposada de una sombra* de

Abraham Zacarías López Pehna, *Los domingos de Charito* de Julio Olaciregui y *La última batalla de flores* de Hipólito Valencia. El crítico literario Ariel Castillo Mier y el escritor Ramón Illán Bacca refrendan esta información en estudios publicados en diferentes revistas (Castillo Mier, 1995: 6 y 12; Bacca, 1997: 28-39). Castillo Mier reconoce “la necesidad de un trabajo más amplio que aborde la poesía popular de las letanías, así como las reflexiones sobre la fiesta por parte de los más destacados escritores de la ciudad o residentes en ella desde José Félix Fuenmayor y Ramón Vinyes hasta Ramón Illán Bacca, Eduardo Márceles Daconte y Heriberto Fiorillo” (Castillo Mier, 1995: 6). En tanto, Bacca infiere: “no se puede hablar de ‘novela barranquillera’. Sería como decían los abuelos los abuelos, ‘una entelequia’. Pero sí se puede hablar de novelas con escenario barranquillero. Con mucha frecuencia, ese escenario está relacionado con la fiesta por excelencia de la ciudad, el carnaval” (Bacca, 1997: 28). Pero, ¿cómo canta el tiempo y el espacio festivos la música popular en el espacio del carnaval?

Cada año, al transcurrir la época de precarnaval y carnaval en Barranquilla, las opiniones se dividen por la canción que identifica a las fiestas. Desde que la radio apareció a finales de los treinta, con la Voz de Barranquilla, además de su entrada en los salones de baile de los clubes de la élite de la ciudad, la música popular jugó siempre un papel preponderante en el desarrollo de las fiestas en el siglo XX y en su construcción cultural. Ángel Quintero Rivera, quien ha dedicado sus investigaciones al estudio sociológico de la música tropical, piensa que

el análisis de la música es también central para comprender lo social por su importancia respecto a una de las dos grandes coordenadas donde se da la vida: el tiempo. La otra coordenada es el espacio; y en el baile, se representa la vinculación entre ambas. A diferencia de otros sentidos vitales –colores, olores, gustos...- los sonidos entrañan necesariamente un elemento de tiempo: son físicamente vibraciones y su naturaleza está dada por la intensidad en que ocurren en un espacio temporal (Quintero Rivera, 1998: 35).

Estas ideas son importantes para comprender porque las canciones que a continuación se revisan, cantan la historia del Carnaval de Barranquilla y las herencias que fueron aportando a su constitución. Para Quintero Rivera, ciertas músicas del Caribe y el resto de América Latina han transgredido el orden occidental dominante, porque tal

desafío se ha dado, más bien, desde las músicas (jazz, rock, samba, bossa nova, la música popular brasileña, reggae, soka, calypso, mambo, bolero, merengue, nueva trova tropical, salsa, jazz latino, etc.) (...) Que manifiestan la expresividad melódica de la música occidental y las repercusiones en la elaboración sonora de la forma redondeada de composición, (que) algunos han denominado como mulatas, y que yo preferiría caracterizar como de los mulatos márgenes de la modernidad. (Quintero Rivera, 1998, 62).

Las letras de las canciones que se mencionan a continuación, fueron escritas en su mayoría, en la primera mitad del siglo XX. Están cargadas de la nostalgia de otras épocas, y resaltan los ancestros africanos, como también las esencias festivas del Carnaval de Barranquilla. La primera de estas, escrita por el periodista hípico español Mariano San Ildefonso, titulada *Te olvidé*, fue musicalizada por Antonio María Peñaloza. Se ha convertido en el himno del Carnaval, por elección de la misma comunidad, lo que se puede considerar como una dinámica que desafía el orden nacional, siguiendo a Quintero Rivera. La canción alude a la relación entre memoria y olvido, el juego de binarismos que se suele observar en los carnavales: “Yo te amé con gran delirio / Y pasión desenfrenada. / Te reías del martirio, / Te reías del martirio / De mi pobre corazón. (Candela, 1998: 60). Una y otra vez, como parte del ritual de un carnaval no ritual, todo se disipa, los recuerdos, buenos y malos, y constantemente, antes del carnaval hay una vivencia ficcional, mientras que después del carnaval, aparece la realidad, por lo cual la canción finaliza: “Te pedí que volvieras a mi lado, / Y en vano tantas veces te rogué. / Que por haberme tu burla ya curado / Te olvidé, / te olvidé, / Te olvidé, / te olvidé (Candela, 1998: 60).

La canción titulada *Las cuatro fiestas*, escrita por Adolfo Echeverría, canta los orígenes de las fiestas populares del litoral Caribe colombiano, específicamente Cartagena de Indias y Barranquilla. *Las cuatro fiestas* señala en cuatro partes, las celebraciones de la región, invocando el remoto origen de estas, en el Cabildo de Cartagena de Indias, pero con un eje transversal: el río Magdalena. Sucesivamente narra la importancia de cada fiesta, y las fechas en las que se producen: la fiesta de las velitas, en honor de la Inmaculada Concepción: “que linda la fiesta es, / En un ocho de diciembre (Candela, 1998: 24-25); la de la Natividad del Señor, y conjuntamente, a no pocos días, las celebraciones de Año Nuevo, en diciembre “la pascua que se avecina /

Anuncia la Navidad / El año nuevo me espera / Que dan ganas de tomar (Candela, 1998: 24-25); y los carnavales, en los meses de enero y febrero “pero tan sabrosas son / Las fiestas de carnavales” (Candela, 1998: 24-25).

La última canción titulada *La guacherna*, fue escrita en los años setenta, por Esther Forero –conocida popularmente como la novia de Barranquilla-, quien sometió su musicalización al grupo dominicano *Los vecinos*, compuesto por las cantantes Milly y Jocelyn. Esta canción exalta la celebración de un desfile nocturno, que anunciaba, faltando pocos días, el comienzo de los carnavales de Barranquilla. Tiene connotaciones contemporáneas, observando el disfrute, el goce, lo que la Guacherna es, el preludio de la fiesta: faroles de lucero / Girando entre la noche / La brisa es un derroche / De sones cumbiamberos. / Locura de colores / Las calles de Curramba / Tambores de parranda / Ahí viene la guacherna (Candela, 1998: 108-109). Por eso, para quien no sabe que es la Guacherna, la canción le responde, con la idea de sintonizarlo, como es recurrente en el carnaval, porque lo importante es dejarse llevar: “quieres saber lo que es guacherna / Son parranda e Carnaval (Candela, 1998: 108-109). Al finalizar, el coro se hace eco de una nostálgica fiesta que en nuestros días perdió conexión con sus antepasados, con su centro histórico y con la espontaneidad que la caracterizó, utilizando la figura de los sitios de celebración de las clases marginadas, que son las que hacen las fiestas, por quienes recibió la distinción de Obra Maestra del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad, en 2003, y quienes han sido invisibilizados por la clase dirigente y las élites “me acuerdo de mi abuela / Y su forma de bailar / Los salones burreros / Palacio popular” (Candela, 1998: 108-109).

No importa que los grupos dominantes coloquen normas a las fiestas que no tienen norma, la música popular canta a su gente las historias de sus carnavales, como en el caso de Barranquilla, aunque las copias de los compactos no circulen, no se vendan, toda la comunidad canta, los carnavales son eternos. La literatura y la música popular adoptan, así, nociones propias del tiempo y el espacio festivo, convirtiéndose en recursos para que la comunidad encuentre sus relatos y construya su propio inventario de cosmogonías. Sin importar su papel, sin importar si son invisibilizados, como ocurre en estos carnavales, la literatura y la música popular narran y cantan sus

historias, construyendo y reconstruyendo una y otra vez los imaginarios colectivos, con nuevas lecturas, desafiando el orden oficial, y tumbando los muros que forja el olvido.

5.3. Los carnavales del Caribe colombiano y los estudios LGBTIQ+

Los estudios de género en la región del Caribe colombiano han sido escasos. Una incipiente producción que, sin embargo, es destacada dadas las condiciones y el esfuerzo de lxs investigadorxs en tal empeño, con el apoyo de instituciones, las cuales han sido determinantes para las publicaciones, como la Universidad del Atlántico, en Barranquilla, la Universidad de Cartagena, en Cartagena de Indias y el Instituto de Estudios Caribeños de la Universidad Nacional de Colombia, en su Sede en la isla de San Andrés, así también el impulso de los grupos de investigación y las organizaciones no gubernamentales. Pero en lo que respecta a los estudios LGBTIQ+, las investigaciones no han sido muchas. En este sentido, los aportes de la literatura han sido importantes, muchas de las compilaciones, tanto en los estudios de género como los LGBTIQ+ han sido emprendidas por especialistas en estudios culturales y literarios. Así también en lo que respecta a los carnavales. Las publicaciones van desde las menciones en investigaciones que no están centradas en el campo, hasta muy pocas dedicadas exclusivamente al mismo.

En 2015, la revista *Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica de la Universidad del Atlántico* inauguró una etapa en los estudios de género en el Caribe colombiano, al publicarse el volumen “La producción cultural latinoamericana y del Caribe desde una perspectiva de género”, teniendo en cuenta que las investigaciones del campo

que se centran en las nuevas direcciones en cuanto a las identidades de género comienzan apenas a despuntar, sobre todo en algunas regiones como el Caribe y Centroamérica. En el presente volumen contribuimos con estas discusiones, con nueve artículos, y una reseña, acerca de la literatura, la escritura, las artes visuales, el cine y el teatro, en México, Cuba, Puerto Rico, las islas Vírgenes, Colombia, Venezuela, Brasil y Chile (Ortega González-Rubio y Penenrey Navarro, 2015: 11).

Respondiendo a la emergencia de una temática que en Latinoamérica y el Caribe “apenas en los últimos diez o veinte años se ha venido discutiendo públicamente, en el marco de la defensa de los derechos humanos y el rechazo a los distintos tipos de

discriminación y violencia que afectan a nuestras sociedades” (Ortega González-Rubio y Penenrey Navarro, 2015: 11), Mercedes Ortega González-Rubio y Julio Penenrey Navarro publicaron en 2017 el libro *Todos me miran. América Latina y el Caribe desde los Estudios de género*, nuevamente con la Universidad del Atlántico, esfuerzo que consolida la labor emprendida por ambos investigadores para impulsar los estudios de género en la región (Carta, 2019: 111-113). Se publicaron dieciséis (16) investigaciones dedicadas a diferentes líneas de investigación sobre la temática, entre ellos los estudios directamente relacionados con el Caribe colombiano como “Poder ser nosotros mismos. Fiesta, performance y políticas identitarias en el Carnaval gay de Barranquilla de Barranquilla”, de Alexander Chaparro Silva (Chaparro Silva, 2017: 101-118), “Tríptico cereteano de Raúl Gómez Jattin: entre el paisaje, la niñez, las mujeres y la homosexualidad de pueblo”, de Hugo Buitrago Carvajal (Buitrago Carvajal, 2017: 201-224), “Transformismo, homosexualidad y representación visual en el Carnaval de Barranquilla”, de Danny González Cueto (González Cueto, 2017: 225-236), “Shakira como tecnología de género: representaciones de la identidad femenina”, de Mar Estela Ortega González-Rubio y Mercedes Ortega González-Rubio (Ortega González-Rubio y Ortega González-Rubio, 2017: 239-280), y “Visionarias: de lo visual y performativo en el arte contemporáneo del Caribe colombiano”, de Alexa Cuesta Flórez (Cuesta Flórez, 2017: 357-395).

Una mirada retrospectiva de los estudios de género comprende diversos enfoques, los cuales incluyen al Carnaval, como espacio en el cual hay profundas tensiones sexuales o complejos códigos culturales. Es importante el aporte realizado en los estudios sobre las mujeres y las sexualidades LGBTIQ+ por escritorxs que emigraron a Estados Unidos, y cuyas investigaciones fueron publicadas por primera vez en inglés, como es el caso de Silvana Paternostro, quien publicó en 1998 *In the Land of God and Man: A Latin's Woman's Journey*, traducido al español en 2001 como *En la tierra de Dios y del hombre. Hablan las mujeres de América Latina*, en el que la autora realiza un reportaje extenso sobre la sexualidad en Latinoamérica, con testimonios, impresiones e informaciones fehacientes sobre el aborto, la prostitución infantil, la homosexualidad, el machismo. Por su parte Jaime Manrique Ardila publicó en 1999, la autobiografía *Eminent Maricones: Arenas, Lorca, Puig, and Me*, que fue traducida en

2000 al español como *Maricones eminentes*. Arenas, Lorca, Puig y yo, en el que el autor relata momentos claves en la vida privada y literaria suya y la de tres importantes escritores hispanos, el argentino Manuel Puig, el cubano Reinaldo Arenas y el español Federico García Lorca, con algunos de los cuales también compartió momentos y encuentros.

A partir de aquí, en los años dos mil, aparecerán dos tipos de investigaciones, unas dedicadas de fondo al tema de los estudios de género y otras que tocan el tema entre otros aspectos, aunque son relevantes dada la escasez de los estudios. En este grupo destaca el trabajo del antropólogo Jaime Olivares Guzmán, quien realizó su tesis sobre el tema y publicó los resultados en una compilación sobre las fiestas y carnavales en Colombia, “Génesis y evolución de la organización del Carnaval de Barranquilla: historia de goce y voluntades” (Olivares Guzmán, 2006: 73-96), que al tratar de la evolución de los aspectos logísticos de las fiestas barranquilleras menciona por primera vez al colectivo LGBTIQ+ y destaca su papel en el Carnaval Gay de Barranquilla. Un año después, producto de su colaboración con la antropóloga y documentalista Gloria Triana, aparecerá el documental del que el ensayista Danny González Cueto publicará el único estudio al respecto, titulada “Cada uno sabe su secreto: una aproximación a la relación carnaval y homosexualidad” (González Cueto, 2007b: s.p.), en el que el autor, a partir de su asistencia a la premier del documental, relaciona tanto la presentación del documental como la trama que sigue el mismo.

Los estudios como los del antropólogo Andrés Góngora, titulado “Escuchar y acompañar la enfermedad: Vivir con VIH en la Zona Cachacal de Barranquilla”, en el que se involucra en las acciones para la reducción de la enfermedad llevadas a cabo por la Fundación Procrear, emprendidas por la misma en una zona deprimida y con alto riesgo sanitario en Barranquilla: “el proyecto de Cachacal es la primera experiencia implementada enteramente por operadores pares, lo cual representó un reto político y metodológico. No fue nada fácil posicionar en el ámbito de la intervención social un modelo desarrollado por agentes comunitarios” (Góngora, 2010: 395). Góngora encuentra que en la zona que se fracturan los lenguajes morales y sexuales, por un lado al presentarse un consumo masivo de drogas ilegales. Ciertamente, “las conductas anormales e inmorales que se dan en la calle están completamente

medicalizadas (...) -y por otro- el ejercicio de la prostitución, aunque legal, es inadmisibile desde el punto de vista moral y religioso; y, por otro lado, la homosexualidad y el transgenerismo, siguen cargando el sino de la enfermedad y la aberración” (Góngora, 2010: 402).

Destaca también el estudio realizado por el sociólogo Manuel Velandia, “El poder de la masculinidad hegemónica y la construcción de la masculinidad a partir del sometimiento sexual a otros hombres”, en el que se basó “en el análisis de fragmentos literarios, mensajes de hombres que buscan parejas sexuales a través de la Web, en estudios socioantropológicos realizados en universidades latinoamericanas y se alimenta con diccionarios sobre el lenguaje popular en América Latina” (Velandia Mora, 2011: s.p.), y en el cual se propone estudiar lo que “en América Latina, en especial es países del Caribe –se reconoce que- algunos hombres construyen la masculinidad a partir del sometimiento sexual-genital a otros hombres, a su práctica se le denomina con el nombre popular de un insecto estercolero o con un derivado de la palabra hereje, con la que también se nominaba a homosexuales u hombres con relaciones genitales penetrativas con otros hombres que no se asumen a sí mismos como homosexuales” (Velandia Mora, 2011: s.p.) que está directamente relacionado con los hombres que tienen sexo con hombres (HSH) y puede considerarse uno de los primeros estudios que explora los espacios homosociales.

Los estudios LGBTIQ+ han tenido en la *Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica* de la Universidad del Atlántico una plataforma para la divulgación de las investigaciones y las obras de los estudiosos que tienen aquí una importante tribuna. Fue en 2010 cuando dedicó un volumen a Literatura, género y diversidad sexual, en el que destacan las contribuciones “Discursos e imaginarios sobre la homosexualidad en Cartagena (1973-1985)”, de Muriel Jiménez Ortega (Jiménez Ortega, 2010: 75-91), “Negar la cafre realidad, inventarse, salir a ser otra y estrenarse otra vez, recién nacida: de la deformidad asignada a la reinención del sí mismo orgulloso”, de Guillermo Correa Montoya (Correa Montoya, 2010: 215-229), y “Acción colectiva LGBT: por el reconocimiento de la diversidad sexual y las identidades de género en el Caribe colombiano”, de Wilson Castañeda Castro (Castañeda Castro, 2010: 231-251). Caso contrario sucede con otras publicaciones como la revista *Aguaita*,

del Observatorio del Caribe Colombiano, que en más de veinte ediciones no ha dedicado ningún número para publicar investigaciones sobre los estudios LGBTIQ+. Curiosamente exceptuando el trabajo de la activista Alexa Cuesta Flórez, que ganó la beca Héctor Rojas Herazo de la misma institución, con el proyecto que fue publicado en la compilación *Todos me miran* de Ortega González-Rubio y Penenrey Navarro, un estudio realizado desde los estudios de género, no existe un proyecto que haya sido reconocido por esa beca relativo a los estudios LGBTIQ+.

En ese mismo ámbito temático es importante resaltar las investigaciones de la socióloga Ligia Cantillo Barrios, que en 2013 y 2016 respectivamente, publicó los resultados de las mismas como “La población de lesbianas, gays, travestis, bisexuales e intersexuales (LGBTI) en el departamento del Atlántico” (Cantillo Barrios, 2013: 23-35) y “Alteridades de las masculinidades gay en el Departamento del Atlántico” (Cantillo Barrios, 2016: 95-106), que se consideran pioneros dado que localiza geográficamente en esta zona del Caribe colombiano, dos estudios sobre la comunidad LGBTIQ+ inscribiéndose en los avances de los estudios de género a nivel nacional e internacional, pero también promoviendo el desarrollo desde el Grupo de Investigación Mujer, género y cultura de la Universidad del Atlántico, un espacio que se ha ido construyendo en esta institución pública y que ha permitido el apoyo a varias investigaciones. Fundadora y cómplice de estos esfuerzos, la escritora Rafaela Vos Obeso, quien es una de las primeras estudiosas de la temática de género en el Caribe colombiano, entre sus investigaciones figuran “La religiosidad en la vida de las mujeres barranquilleras” (Vos Obeso, 1996: 47-64), “Vida amorosa y cotidianidad en la Barranquilla de antaño” (Vos Obeso, 2001: 129-140), “La prostitución en Barranquilla” (Vos Obeso, 2002: 247-280), publicados en libros y revistas, así como su libro *Mujer, cultura y sociedad - Barranquilla 1900-1930* (1999), publicado por el fondo editorial de la Universidad del Atlántico, donde mantiene su actividad investigadora y ejerció por segunda vez en la historia de esta institución, el cargo de Rectora, desde donde impulsó muchas actividades para el desarrollo de la investigación.

La Universidad Nacional de Colombia creó el Instituto de Estudios Caribeños en la isla de San Andrés, desde el cual se han realizado aportes significativos a los estudios de género en la región, durante los años dos mil. Además de crear la Maestría

en Estudios del Caribe, el Instituto ha promovido la publicación de investigaciones de profesores y estudiantes, entre las que figuran las de la profesora Yusmidia Solano Suárez, *Regionalización y movimiento de mujeres: procesos en el Caribe colombiano* (2006) y *Ensayos sobre mujeres y relaciones de género en el Caribe* (2012), en las cuales ha documentado e investigado la situación de las mujeres y las relaciones de género en el Caribe. Su investigación *Regionalización y movimiento de mujeres* tenía como finalidad “analizar los principales cambios que generaron las dinámicas de regionalización, que más adelante crearon un ambiente propicio para la participación e interés de las mujeres en su región, propiciando un cambio en su condición histórica” (Castrillón Castro y Ortega Polanco, 2011: 254). El segundo libro, Solano Suárez compila seis ensayos, de autoría suya y de las antropólogas Laura De la Rosa Solano y Katia Padilla Díaz, en el que “el enfoque de los ensayos estará dirigido, principalmente, a la importancia de la vida cotidiana de las mujeres en la historia del Caribe y en algunos casos a Colombia” (Jiménez Berdugo, 2013: 183).

Son importantes también las investigaciones realizadas por las estudiosas Mercedes Ortega González-Rubio y la poetisa Mónica Gontovnik, dedicadas a profundizar la investigación de la escritura y el performance desde las teorías feministas, y de una constante acción artística y cultural en el Caribe. Ortega González-Rubio es especialista en la escritura de la intelectual y novelista Marvel Moreno, quien es una de las grandes figuras literarias feministas colombianas y latinoamericanas. Ha publicado las investigaciones “Feminidades monstruosas en la obra de Marvel Moreno” (2014: 33-38) y en coautoría con Mar Estela Ortega González-Rubio, la investigación “Imaginar a Ángela Vicario: Una relectura de Crónica de una muerte anunciada” (2015: 159-178), publicada en *El legado de Macondo. Antología de ensayos críticos sobre Gabriel García Márquez*, en el que se ha enfocado en revisar desde el feminismo la obra del Nobel colombiano, en el que el papel de las mujeres se mantiene en un perfil bajo, sometidas a los hombres que protagonizan sus obras, un tema que aunque ha ganado terreno en los últimos años, también ha provocado una fuerte polémica entre los especialistas macondianos.

Justamente, en 2013, siendo una de las editoras, Ortega González-Rubio, junto a las académicas Mónica María del Valle Idárraga y Eliana Díaz Muñoz, dedicaron dos

volúmenes de la revista Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica para divulgar durante un año las investigaciones en el campo de los estudios de género con el título “El Gran Caribe en femenino: dos volúmenes plurales”. Las editoras consideraron de vital importancia dar a conocer “trabajos desafiantes y complejos de mujeres creadoras –de- esta franja que llamamos Gran Caribe (...) La reunión de textos en torno a sus obras que presentamos aquí tiene el propósito de contribuir a diseminar corpus, nombres y perspectivas que se sumen a la labor que en Colombia se ha hecho para fomentar la lectura e investigación sobre la producción artística y cultural de las mujeres en este lugar” (del Valle Idárraga, Díaz Muñoz y Ortega González Rubio, 2013: 11). Algunos de los trabajos publicados relacionados con el Caribe colombiano fueron “Igualdad y diferencia: La construcción de lo femenino en la obra de Marvel Moreno”, de Ortega González-Rubio (2013: 89-103), “Entre el fetiche y el cuerpo propio: Las niñas en las escritoras del Caribe hispano”, de Nadia Celis Salgado (2013: 15-34), “Mujeres artistas del Caribe colombiano bajo la perspectiva de género... O ¿fuera de ella?”, de Alexa Cuesta Florez (2013: 35-62), y “Cuerpos ausentados de la historia y memorias presentes en los cuerpos: de los *concerts* al teatro de mujeres en San Andrés”, de Eduardo Antonio Silva (2013: 121-139).

Por otro lado, Gontovnik compagina su acción académica, artística, performativa y poética con la investigación en el campo feminista, y tal como lo hicieron en su momento, las hermanas Ortega González-Rubio, dedicó una investigación al fenómeno mediático internacional, la colombiana Shakira, en “Tacking Transnational Shakira on the Way to Conquer the World” (2010: 142-155), así como a dos artistas caribeñas, en el dossier publicado por Ortega González-Rubio y Penenrey Navarro, “En la casa. Raisa Galofre y Clara Gaviria: Nuevas maneras de armar subjetividad en dos artistas contemporáneas barranquilleras” (2015: 141-157). Gontovnik siempre ha estado muy comprometida con el papel de las nuevas visiones del arte y de una nueva ciudad, al lado de colectivos y artistas que manifestaron su desacuerdo con el establecimiento e incluso reinterpretándolo desde el performance, otra forma de percepción de los fenómenos culturales. Creó el Grupo Koré Danza Teatro junto a las artistas Viridiana Molinares, Rossana Lignarolo y Maricarmen Palencia. Koré fue uno de los colectivos que bebió de los campos de la danza contemporánea y de las artes escénicas, pero

enmarcados en las prácticas performáticas. Su primera presentación sucedió en 1982, en el recién inaugurado Teatro Amira de la Rosa, a partir de allí otros espacios fueron intervenidos por el colectivo, lo cual les permitió sentar una posición desde la reivindicación de los movimientos de género, hasta la disolución del Grupo por diversos motivos de sus integrantes, en 1997. En la actualidad, Gontovnik ha retomado su actividad en el Koré Espacio Creativo, y ha promovido el rescate de los materiales de archivo del Colectivo para su difusión y estudio.

En lo que concierne a la relación entre los estudios de género y el carnaval de Barranquilla, son pocos los estudios realizados, excepción de los adelantados por Catalina Ruiz-Navarro, “En el Carnaval el género se crea a la medida” (Ruiz-Navarro, 2011: 189-203) publicado en 2011, en el libro *Carnaval de Barranquilla, la fiesta sin fin*, editado y publicado por la Fundación Carnaval de Barranquilla, el único documento relacionado con los estudios de género y LGBTIQ+ en el documento. Producto de sus investigaciones e indagaciones en un trabajo a campo realizado en el Carnaval de Barranquilla, el historiador Alexander Chaparro Silva publicó en 2014, “Fiesta and Identity Barranquilla’s Gay Carnival” (2014: 18-21), en la *ReVista* de la Universidad de Harvard, dedicado a profundizar sobre el Carnaval Gay de Barranquilla, y que después publicaría en una versión más extensa y en español en *Todos me miran* de Ortega González-Rubio y Penenrey Navarro. También el mismo año, fue publicado otro trabajo de Cantillo Parra, titulado “Género y carnaval en Barranquilla” (2014: 151-173), y que junto a los publicados por la académica y artista María Teresa García Schlegel, “La nación unificada en el escenario. Sonia Osorio y el Carnaval de Barranquilla”, en 2014 (2014: 186 – 194) y “El Ballet de Colombia, una narración carnavalesca y burlesque de la nación colombiana”, en 2016 (2016: 57-79), los de Danny González Cueto, “Transformismo, homosexualidad y representación visual en el Carnaval de Barranquilla”, en la compilación de Ortega González-Rubio y Penenrey Navarro en 2017 (2017: 225-236), y “Entre cuerpos: Prácticas transformistas, homosexualidad y representación visual en el Carnaval de Barranquilla”, en 2016 (2016: 111-136), y la investigación de Gontovnik, “Performance como historia: las Negritas Puloy en el Carnaval de Barranquilla” (2017: 149-177), y la investigación publicada por González Cueto en coautoría con Francisco A. Zurian, “Espacios homosociales en el Carnaval de

Barranquilla: entre la crónica literaria y la novela autobiográfica” (2017: 105-122), ambos publicados en 2017, plantean un panorama con diferentes miradas e incluyente sobre los estudios de género y LGBTIQ+, e impulsan un debate necesario en el Caribe de Colombia, para comprender y profundizar sobre el estado de la realidad actual.

Una buena parte del avance de los estudios LGBTIQ+ en Colombia y en la región Caribe, se deben también a las revistas y fundaciones culturales dedicadas a promover el periodismo cultural y de investigación, como los casos de la revista *Arcadia* y la Fundación para un Nuevo Periodismo Iberoamericano (FNPI). La *Revista Arcadia* que apoya la cultura y a sus protagonistas, fuente de información del mundo de la cultura local y global, puente entre los creadores de cultura y el lector, fue fundada en 2005 por la periodista Marianne Ponsford, publicación a la que se le considera actualmente faro de la literatura nacional. A partir de 2010, *Arcadia* ha dedicado números especiales para visibilizar a la comunidad LGBTIQ+, que han trascendido, ya que la publicación goza de mucha aceptación en el país, pues activistas, artistas, críticos, escritores y periodistas reconocidos suelen colaborar a menudo. Ese año se publicaron los artículos sobre la literatura y el cómic colombiano LGBTQ+, como “El arte no es un espejo”, de Javier H. Murillo (Murillo, 2010: s.p.), sobre Fernando Vallejo, el escritor colombiano odiado y criticado por su irreverencia, “Un escritor al Sur”, de Andrés Felipe Solano (Solano, 2010: s.p.), sobre el escritor John Better con ocasión de la reciente presentación de su libro *Locas de felicidad*, “Molano siempre está por ahí”, de Francisco Barrios, sobre el escritor Fernando Molano y su novela *Un beso de Dick*, que según el autor sigue circulando clandestinamente, a pesar de sus ventas (Barrios, 2010: s.p.), “Estrella del Norte, el condón asesino y una transexual llamada Anarcoma”, de Lina Vargas, sobre el cómic LGBTIQ+, con un apartado sobre el cómic colombiano (Vargas, 2010: s.p.).

Fue en 2016, cuando apareció otro Especial LGBTIQ+, en el que la revista incluyó seis artículos de fondo, con un editorial titulado *¿País homófobo?*, en el que se cuestiona a sectores conservadores de la sociedad colombiana por sus críticas a la inclusión de la población de mujeres y LGBTIQ+ en los textos de los acuerdos de paz con la guerrilla de las FARC

Ocurre que en Colombia los temas alusivos a las mujeres y a los derechos de la comunidad LGBTI parecen condenados a ocupar espacios marginales dentro de la discusión pública, impidiendo el avance real de un país que, en este momento, necesita

salidas con más imaginación que apelen a la inclusión, a la protección de las víctimas, y no a seguir alentando los prejuicios que se sumen tras el velo de todos los miedos que hemos cargado durante siglos (Arcadia, 2016: s.p.).

Seguidamente destaca el artículo del escritor Giuseppe Caputo, “Hermosamente penetrable”, en el que el escritor barranquillero celebra la figura del hombre mariposa, en una sociedad en la que pese a los avances de la comunidad LGBTIQ+, muchos hombres viven su homosexualidad como un hecho vergonzoso

Un hombre amanerado trae consigo la posibilidad —la evidencia— de que cualquier hombre puede ser penetrado. Que todo hombre es penetrable. O como en el verso de Gómez Jattin: “Hermosamente penetrable”. Guardo en mi corazón el recuerdo de la primera vez que fui a un baile de los nuestros: bajaron del techo unas jaulas, y cada una encerraba —contenía— a un hombre. Ellos bailaban encerrados, bailaban contenidos: esas jaulas parecían irrompibles. Pero la música cambió y las jaulas por fin se abrieron: ellos mismos las abrieron. ¡Qué jaulas tan delicadas eran, tan fáciles de atravesar! De ellas salieron hombres distintos —mariposas— y todos aplaudimos su vuelo (Caputo, 2016: s.p.).

Se incluyen otros artículos como “Otras sexualidades, ¿mismo espectáculo?”, de Pedro Adrián Zuluaga (Zuluaga, 2016: s.p.), sobre el cine con personajes LGBTIQ+; “¿Por qué no hay lesbianas en el cine colombiano?”, de Laura Martínez Duque (Martínez Duque, 2016: s.p.), sobre la escasez de historias de mujeres lesbianas en el cine colombiano; “Éxtasis prolongado: baile, disco y gais”, de Daniel Manjarrés (Manjarrés, 2016: s.p.), una revisión de la forma como la música de baile y el movimiento de derechos LGBTIQ+ crecieron de la mano en la década de los setenta, que tuvo su caída en los años ochenta ante el desafío del SIDA, y volvieron a resurgir con la música electrónica en los años noventa en adelante, y el artículo del escritor Alonso Sánchez Baute, “La pansexualidad: sin máscaras impuestas, sobre una orientación sexual que no se limita al género opuesto o al mismo” (Sánchez Baute, 2016: s.p.) .

En 2017, “Desconfiar de los bandos”, de Hunza Vargas (Vargas, 2017: s.p.), sobre la visibilización LGBTIQ+, sus resistencias, qué oportunidades tienen en el postconflicto, etc., “Zunga, la perra roja”, de Alejandro Gómez Dugand (Gómez Dugand, 2017: s.p.), sobre la activista, pedagoga, provocadora, que se ha convertido en vocera de la comunidad trans de Florencia, Caquetá, “Crecer con miedo”, de Alonso Sánchez Baute (Sánchez Baute, 2017: s.p.), sobre el bullying o matoneo contra niños y

adolescentes LGBTIQ+ en Colombia, “El vuelo de las mariposas”, de Jaime Zapata Villareal (Zapata Villareal, 2017: s.p.), sobre el colectivo transgénero el Mariposario, de Medellín, que con una estética heredada del narcotráfico y de los estereotipos de la televisión nacional, que se ha convertido en una bandera de las minorías en su ciudad que ha nadado a contracorriente de una ciudad tan católica como conservadora.

En el mismo año, son interesantes también los artículos “La L en LGBTI”, de Dominique Rodríguez Dalvard (Rodríguez Dalvard, 2017: s.p.), sobre las mujeres lesbianas en Colombia y su invisibilización, “Rituales Familiares: el arte del matrimonio gay”, de Mario Henao

las palabras de Ospina Rodríguez abren la línea de tiempo que hace parte de la exposición *Lluvia de sobres*, realizada por Museo Q en la sede de Kennedy de la Cámara de Comercio de Bogotá, que se inauguró el 3 de junio y que estará abierta al público hasta el 8 de julio. La muestra que este museo ofrece permite preguntarse si la concepción de familia solo puede limitarse a la que se ha dado tradicionalmente. Si la familia se concibe como la unión de dos personas que buscan compartir su vida, entonces, ¿por qué esta no puede estar conformada por dos hombres o dos mujeres que hayan formalizado esa intención de unión en un contrato? En gran medida, esta es la discusión que *Lluvia de sobres* propone, pues se pregunta por la legitimidad de las acciones que las personas con sexualidades diversas realizan. Es decir, qué tan legítimo es el matrimonio igualitario si al final este no se adapta a las imágenes tradicionales de esa institución. La intención de Viviane Morales de negar el derecho a la adopción a parejas y matrimonios conformados por parejas del mismo sexo parece demostrar que la respuesta a esa pregunta es negativa. No se puede aceptar el matrimonio igualitario porque esto modifica la imagen de familia y pone en riesgo, para ella, la estabilidad de la sociedad (Henao, 2017: s.p.).

Así también, el editorial “Encerrados en el clóset” (Arcadia, 2017: s.p.), de la misma revista, haciendo un llamado a las instituciones públicas de la memoria como la Biblioteca Nacional, la Biblioteca Luis Ángel Arango o el Museo Nacional de Colombia para solventar el déficit en la memoria documental de los activistas LGBTIQ+ que impulsaron derechos civiles, “Diversidad en medio de la diversidad”, de Francisco Giraldo Jaramillo, que conmemora los ocho años de la Corporación Caribe Afirmativo, una organización sin ánimo de lucro que tiene como propósito luchar por el reconocimiento de los derechos de la población LGBTIQ+ en la región Caribe colombiana, para lo cual entrevista a su director, Wilson Castañeda,

¿Cuáles son los mayores desafíos que Caribe Afirmativo ha tenido que enfrentar a la hora de trabajar sobre y con el sector LGBTI en la región Caribe? Tenemos tres desafíos principales. El suroccidente de la región Caribe es profundamente afrodescendiente, y el nororiental, profundamente indígena. En las culturas afro e indígena, la pregunta sobre la

diversidad sexual ha estado ausente y sus cosmovisiones establecen los roles de hombres y mujeres a partir del sexo biológico o de la determinación cultural del género (...) Esta diversidad cultural nos plantea preguntas en ese sentido, pero también, en cuanto a que encontramos personas afro e indígenas abiertamente LGBTI que nos han exigido preguntarnos por la diversidad sexual y las identidades de género más allá de lo LGBTI. Entonces, el primer desafío es la pregunta por la agenda de ellos en el contexto caribeño, que no se restringe a la agenda urbana del matrimonio, de la adopción o de la identidad de género, sino que abarca temas culturales en términos de costumbres y tradiciones. El segundo desafío es el tema del desarrollo. Hay un imaginario social que sostiene que las personas LGBTI tienen su vida resuelta (que tienen un ingreso económico fijo, cierta estabilidad laboral y educación superior) y, de hecho, esa es la situación de muchas personas de estos sectores en los centros urbanos. Pero no de todas. También hay personas LGBTI pobres, desempleadas y que no tienen acceso a la educación. Sin embargo, en el Caribe colombiano hemos encontrado una profunda correlación entre diversidad sexual y pobreza (...) El tercer desafío es la territorialización. Si bien en ciudades como Bogotá o Medellín una mujer puede ir tranquilamente en el espacio público tomada de la mano de otra mujer, a medida que se aleja de la ciudad y se acerca a la periferia rural, esta escena se hace cada vez más difícil. A pesar de que nos asiste un mismo cuerpo legislativo, en la periferia pareciera que el factor cultural se impone frente al respeto de los derechos de las personas. Y esto se termina traduciendo en que muchas personas de las regiones, cuando se asumen abiertamente LGBTI, creen que el siguiente paso es irse hacia las ciudades o fuera del país. Entonces, el gran reto que enfrentamos es tener territorios que respeten y reconozcan la dignidad de las personas LGBTI (Giraldo Jaramillo, 2017).

La revista dedicó también un especial a los 10 años de política pública en Bogotá, con seis artículos que profundizaron en la temática como “Historia de un entusiasmo”, de Juan David Correa (Correa, 2017: s.p.), “Diez años para la vida”, de Juan Carlos Prieto García (Prieto García, 2017: s.p.), “Romper las puertas de la casa”, de Siri Gudurev (Gudurev, 2017: s.p.), “Familias diversas, por el reconocimiento de nuestros derechos”, de Elizabeth Castillo Vargas (Castillo Vargas, 2017: s.p.), “Primer paso: desterrar la culpa”, de Nury Cristina Rojas Tello (Rojas Tello, 2017: s.p.), y un apartado en el Especial dedicado a las víctimas, “Lo LGBTI en el centro”, de Alejandro Lanz (Lanz, 2017: s.p.).

La Fundación para un Nuevo Periodismo Iberoamericano creada por el Nobel colombiano, Gabriel García Márquez en 1995, con el fin de trabajar por la excelencia del periodismo y su contribución a los procesos de democracia y desarrollo de los países iberoamericanos y del Caribe, tarea que le conduciría a su reconocimiento en todo el hemisferio occidental, en los años dos mil. En los talleres de periodismo cultural celebrados en los años 2004 y 2006, con el Carnaval de Barranquilla como fondo, se propuso a los periodistas que participaron trayendo “a la página escrita de la crónica

todas las ricas dimensiones del Carnaval (...) convocar a periodistas de orígenes distintos para, en un mismo esfuerzo de conjunto, ver y comprender su trabajo de un modo fresco o inédito (...) aprovechamos, pues, nuestra ubicación en pleno ojo del carnaval (...) para observar, escuchar, entender y redactar desde diferentes enfoques (...) la diversidad de lo que presenciamos y vivimos” (Feliciano, 2006, 3-4). Dos de esas crónicas, publicadas en este volumen, titulados “Doble reina”, de Boris Muñoz (Muñoz, 2006: 73-96), y “Las otras soberanas de La Arenosa”, de Sara Araújo Castro (Araújo Castro, 2006: 82-89), estuvieron dedicadas a artistas y gestores del Carnaval Gay de Barranquilla, y una dedicada a un artista y a una comparsa, que en algún modo confrontan la intolerancia hacia la diversidad, y de la cual se desarrollarán más adelante sus planteamientos estéticos, “Destino de Farota”, de Carla Martínez Gallardo (Martínez Gallardo, 2006: 90-99).

En 2009, la Fundación publicó el libro *¡Que viva la fiesta! Crónicas de fiestas populares colombianas*, un proyecto que “se formuló con el objetivo de estimular y apoyar la publicación en medios nacionales e internacionales de narraciones periodísticas que permitieran conocer mejor a Colombia desde sus más alegres esencias” (Abello, 2009: 7). Uno de los artículos, titulado “La jaula de oro”, de Jorge Enrique Rojas, en el que el periodista centra su interés en el origen del Carnaval Gay, conversa con sus protagonistas, y se acerca a una realidad, la de sus artistas, que deben enfrentar una intolerancia mayúscula cada día del año, y que en carnavales, muy en sentido festivo, las burlas se convierten mágicamente en risas para quienes galantean en la calle, al paso del desfile, pero que todos escuchan muy bien, son burlas, directas, que con el torrente celebratorio, lo eclipsa y lo disfraza, pero ahí está

danzaría sobre sus calles sin recordar que en Barranquilla todavía hay restricciones para emplear a hombres y mujeres que se hayan declarado gays abiertamente; movería sus caderas sin acordarse de los amigos a los que les han roto las solicitudes de trabajo en la cara con el único argumento de no emplear maricas; gozaría sin pensar que esa es la razón por la cual la mayoría de los transexuales debe limitarse a la prostitución o al trabajo de una peluquería (Rojas, 2009: 62).

Una revisión de algunos de los estudios sobre los carnavales y los estudios de género y LGBTIQ+, antes de ahondar en el fenómeno de las prácticas travestis/transformistas/drag queens, y las prácticas transformistas que llevan a cabo

sujetos masculinos heterosexuales, para poder comprender como se desenvuelven las prácticas en el contexto carnavalesco.

5.4. Prácticas travestis/transformistas/drag queens en los carnavales del Caribe

Durante los años sesenta la existencia de un grupo de hombres que cazaban, bebían, conversaban, escribían, hacían cine y creaban arte se convirtió en un referente en la historia cultural de las ciudades de Barranquilla y Cartagena de Indias, un grupo en el que no solían estar las mujeres, salvo la especial excepción de la artista Cecilia Porras⁷⁷, en casi todas sus fotos aparecen sólo hombres. El Grupo de Barranquilla, que tenían su equivalente en Cartagena, la ciudad vecina, tenía una influencia intelectual y cultural en el Caribe, gozando de unas relaciones no sólo con el establecimiento, sino con personalidades del mundo cultural latinoamericano de la época. En dos de las tres etapas que tuvo⁷⁸, sólo existieron hombres, y eso se explica por los cánones de las

⁷⁷ Cecilia Porras fue una artista colombiana, nacida en Cartagena de Indias. Estudios recientes reivindican el papel autónomo que la artista tuvo en el desarrollo de su carrera artística, desmitificando la idea de que esto haya sido posible gracias a los artistas Alejandro Obregón y Enrique Grau: “en el caso de Cecilia Porras (1920-1971), se pueden identificar elementos de sus facetas como mujer y como artista en la iniciación de ciertas rupturas que permitieron la enunciación de nuevos roles sociales y culturales para la mujer en la sociedad local cartagenera. Esto se debe mirar a la luz de las dimensiones que adquirió la trayectoria personal y artística de Porras en esta ciudad, donde, a mediados de siglo, fueron muy patentes las luchas y tensiones entre costumbres y estructuras institucionales tradicionales y algunos impulsos modernizadores en la cultura local (...) El papel -de- Cecilia Porras en la historiografía del arte nacional ha quedado un poco desvanecido por varias décadas y se le ha estudiado, generalmente, a la sombra de sus compañeros Alejandro Obregón y Enrique Grau. Solo recientemente se ha empezado a rescatar esta figura y a estudiar la importancia de la mujer en la historia del arte colombiano” (Ramírez Botero, 2012: 101).

⁷⁸ Las etapas de las tres generaciones del *Grupo de Barranquilla* que existieron están mediadas por la aparición de una publicación a través de la cual algunos de sus miembros expresaban su pensamiento e invitaban a otras figuras intelectuales afines a publicar: un primer grupo se reuniría entorno de la revista literaria *Voces*, fundada en 1917 y activa hasta 1920, entre ellos Ramón Vinyes, José Félix Fuenmayor, Gregorio Castañeda Aragón, Víctor Manuel García Herreros, Julio Gómez de Castro, Hipólito Pereyra, seudónimo de Héctor Parias Oliver, Enrique Restrepo, Gonzalo Carbonell, Julio Enrique Blanco y Antonio Luis McCausland; “aparece así una segunda generación (...) como *Voces*, su configuración se sustentará en una revista, *Crónica*, aparecida en 1950 (...) compuesta por (...) Alfonso Fuenmayor, hijo de José Félix Fuenmayor, Gabriel García Márquez, Álvaro Cepeda Samudio y Germán Vargas” (González Cueto, 2012: 414), además de los artistas Alejandro Obregón, Enrique Grau y la artista Cecilia Porras. Una tercera generación fue integrada por Julio Roca, Arturo Esquerro, los hermanos José Antonio y Alberto Moreno, Ricardo Borrero, Manolo Vellojín y Luis Ernesto Arocha, Álvaro Medina, Delfina Bernal, Alberto Vides, Álvaro Barrios y otros, responsables de haber fundado el *Suplemento del Caribe*, dedicado a la crítica y al periodismo cultural, en el Diario del Caribe en 1973, y que dejó de circular en 1979 (González Cueto, 2013: 120-129).

décadas que van de los años veinte a los años setenta del pasado siglo. En los años veinte y treinta, uno de los miembros de esa primera etapa, fue el catalán Ramón Vinyes, quien en su primera estancia en Colombia, mantuvo contacto con sus miembros, entre ellos José Félix Fuenmayor. Las sospechas sobre su homosexualidad han sido conducidas por algunos autores como forma de estigmatizarle, desconociendo su obra ensayística, literaria y dramática: “-Heriberto- Fiorillo se fue hasta Berga, en Cataluña, para preguntarle a un par de panegiristas del sabio sobre la probable homosexualidad de don Ramón Vinyes...” (Benedetti, 2005: s.p.), lo cual aparentemente se debió a que Vinyes pudiera haber sido engañado para tenderle una trampa y expulsarle del país por verdaderos motivos políticos. El gobernador del departamento del Atlántico, el militar Eparquio González, pretendía callar al crítico, y puso un señuelo a Vinyes para que acto seguido, en flagrancia, fuera detenido y deportado de vuelta a España en 1925, por considerársele un extranjero indeseable: “La interpretación más socorrida -un rumor que hay que tomar con inventario pues la conducta posterior de Vinyes no lo respalda- es la de que el gobernador se aprovechó de las consejas sobre las correrías nocturnas del catalán por los bajos fondos. Le puso una celada. La policía alertada arrestó al catalán. No se sabe a ciencia cierta más. El gato se quedó encerrado” (Bacca, 2005: 17).

Se pueden notar los silencios del autor al ser incapaz de nombrar la homosexualidad, la razón por la cual Vinyes fue expulsado y en que consistió el señuelo que le fue colocado: “La trampa, con efebo incluido, que aquel viejo cascarrabias, pintoresco y autoritario había preparado contra nuestro sabio catalán, era en realidad una manera perversa de deshacerse de un enemigo político incómodo: Vinyes escribía editoriales subversivos contra el régimen” (Benedetti, 2005: s.p.). En el segundo período del Grupo de Barranquilla, se puede filtrar el primer episodio de transformismo, asociado al Carnaval, aquel protagonizado por Orlando Rivera, llamado Figurita, que había sido seleccionado para diseñar la carroza de la Reina de Bolivia, que iría a Barranquilla a concursar en el Reinado Internacional del Carnaval. Rivera supo que la candidata no podía viajar, por tanto, no tuvo reparo alguno en hacer lo que se considera simplemente una broma, algo con lo cual ha querido minimizarse la acción: “la representante del país andino nunca llegó a la cita para la Batalla de Flores,

y, ante esa inesperada circunstancia, Figurita decidió desfilar disfrazado de reina con peluca alborotada y pollera de cumbiambera, anticipándose a la idea de un performance décadas antes de que se popularizara esta manifestación artística en nuestro país” (Márceles, 2011: 231). El artista murió al caer de la carroza, según cuentan producto de la ebriedad, después de desfilar en ella, y la razón por la cual simplemente se expresa que todo se debía a los carnavales. En ningún caso a un impulso que le llevó a transformarse en la *Miss Bolivia*.

Otro representante significativo de esta generación del Grupo, el artista Enrique Grau gustaba de transformarse también con personajes femeninos en fiestas que daba en Bogotá, en Barranquilla o en su ciudad natal, Cartagena de Indias. Los mismos personajes que componían sus pinturas, pasaban de la realidad festiva del artista a la imagen creada, siendo que tal límite se difuminaba:

La maja, el torero, el galán, el enmascarado, la niña gata, la bañista, la novia, la madama, el mago, el adivino, los ociosos, los soñadores, los celebrantes, los risueños, los engreídos, los cortesanos, los novios, los amantes, los amigos, los borrachos, etc., son los protagonistas de un acontecer que parece pertenecer a un pasado irredimible y remoto, no ya por el evidente arcaísmo de las actitudes y las vestimentas de algunos de ellos, sino porque esa felicidad pertenece al pasado y nadie nunca volverá a disfrutarla. En la era del goce a ultranza y sin fronteras, extrañas cuando menos pueden resultar mis palabras. Porque, sin decirnos mentiras, ¿qué puede estar vedado en el enervante paraíso terrenal de ciertos bares, discotecas y fiestas privadas de hoy? (Medina, 2007: 102).

Los términos empleados por el historiador de arte Álvaro Medina para encontrar una explicación sobre los personajes que aparecen en las obras del artista, como vedado y enervante, refiriéndose a la prohibición/censura y a la alteración/nerviosa/fobia con respecto a la homosexualidad, a los travestis, a los transformistas, cuyos espacios de socialización siempre estuvieron asociados a una conducta fuera de la norma. Medina es incapaz de expresar lo que subyace a su análisis, lo cual no era un secreto a voces, tal y como reclama el crítico Halim Badawi contra el sistema de silencio con respecto a la sexualidad de artistas, escritores e intelectuales en general:

es tabú la homosexualidad de una larga lista de creadores colombianos del siglo XX, como Enrique Grau, Débora Arango, Hena Rodríguez, Fernando Martínez Sanabria, Carlos Rojas, Hernán Díaz, Manolo Vellojín y Lorenzo Jaramillo, entre otros. La mayoría de publicaciones tienden a masculinizar y heterosexualizar nuestra historia del arte moderno: las mujeres apenas están empezando a aparecer, y los hombres son todos,

aún, heterosexuales. La homosexualidad parece una anécdota irrelevante, innecesaria, que no determina nada (Badawi, 2017: s.p.).

Curiosamente en su fantástica realidad, el artista Grau tomaba el cuerpo de una mujer y le agregaba los rasgos de un hombre, una exaltación que le permitía ahondar en la figura humana, tras dimensionar a partir de sus propias experiencias festivas, a las que Medina consideraba con distancia, personajes creados con “ajuares (...) lujosos (...) entornos excesivos (...) talantes casi perversos, ecos de una dulce vida y una dulce far niente que algo le debe a las romanas fantasías de un Federico Fellini” (Medina, 2007: 102), para después simplemente considerar como respuesta a su inquietud vedada/enervante: “nada está vedado, es verdad, pero en esos paraísos no campea la inconsciencia de los regocijados y a veces travestidos personajes de Grau” (Medina, 2009: 240). Pues bien, el Grau de las fiestas de la Colina, en Bogotá, atestiguadas por Guillermo Ángulo en “ese tramo de la calle 26 de Bogotá que sube acezante desde la carrera Quinta hasta la Cuarta, y cuyo nombre completo era la Colina de la Deshonra (...) La fama decía que en la Colina se hacían las mejores fiestas de la ciudad, a veces las más locas, con proyecciones de películas filmadas por alguno de los presentes, disfraces, teatro improvisado” (Angulo, 2009: s.p.), fue, a pesar del tabú, un Grau travestido, transformista, vestido y entregado a la fiesta, de lo contrario su obra no podría comunicar lo que a los ojos castos cautivaba.

Visto así, es la historia del travestismo/transformismo como práctica en buena parte del siglo XX en este país y en la región Caribe, una historia con signos de la influencia evidente de un machismo que puede notarse en muchos campos, y que rehuyó durante mucho tiempo reconocerse. Las investigaciones de Mara Viveros Vigoya al analizar el machismo en Latinoamérica, permiten comprender la forma en que éste fenómeno sirve para mantener en la sombra las prácticas sexuales en sociedades como la caribeña. Viveros Vigoya cataloga el machismo como “un comportamiento que no sólo hace referencia a una dominación de género sino también a jerarquías entre sociedades, culturas y grupos étnico-raciales” (Viveros Vigoya, 2006: 117). Esto explicaría las razones por medio de las cuales el machismo funciona en la Costa Caribe. Sobre conductas como la homofobia explica que

Uno de los mecanismos corrientemente utilizados por los varones para establecer jerarquías de la masculinidad, y para mantener, reforzar y reproducir la masculinidad hegemónica (que legitima, o se usa para legitimar la posición dominante de los hombres y la subordinación de las mujeres) presente en muchas de las ironías, burlas y críticas que se hacen para descalificar a los hombres menos ajustados al modelo imperante de virilidad (Viveros Vigoya, 2006: 125).

El machismo costeño puede entenderse desde la literatura, en el legado de las historias del Macondo⁷⁹ de Gabriel García Márquez, como algo que se extiende en el tiempo, amparado por tradiciones familiares y religiosas, que por lo general minaron la dignidad y relegaron a la mujer, así como al hombre que no cumplía con la rancia masculinidad. Las estudiosas Mercedes Ortega González-Rubio y Mar Ortega González-Rubio han analizado el papel de la protagonista Ángela Vicario en la novela de García Márquez, *Crónica de una muerte anunciada*, la historia que anticipa el trágico final del protagonista Santiago Nasar, quien es asesinado por los hermanos Vicario, instigados por su madre, para vengar el honor familiar, ya que su yerno Bayardo San Román ha devuelto a su hija al descubrir que ha tenido relaciones extramatrimoniales y por ende perdido su virginidad, señalándose a Nasar como responsable. Una preocupación tal la del honor mancillado, como si fuera narrativa de caballería medieval, incluso lo de la virginidad, manipulado por el autor al punto de pobre cuestionamiento moral, que en el fondo no hace más que culpar a Ángela Vicario de un crimen del que no tuvo mayor responsabilidad:

se nos quiere convencer de que la sociedad condena a Ángela por no ser virgen y casarse, cuando en realidad es sancionada porque este hecho se hizo público. Si Bayardo hubiera callado, o si Ángela lo hubiera engañado rociando las sábanas nupciales con el mercurio cromo que tenía preparado, nada habría pasado: el *statu quo* se habría mantenido y todos hubieran seguido con su vida normal. Si lo vemos desde este punto de vista, ya no es Ángela la culpable de la muerte de Santiago sino Bayardo, quien no pudo callarse lo que muchos otros se aguantaban: que su mujer no fuera

⁷⁹ Macondo es el pueblo de ficción en el que suceden las historias de la novela Cien años de soledad, del escritor Gabriel García Márquez, de donde procede y evoluciona la saga de la familia Buendía, en los últimos años parece tener unos límites muy claros en la mente de reporteros, turistas y cronistas: "Aracataca y sus alrededores. Es el pueblo donde nació –García Márquez– el 6 de marzo de 1927 y creció con sus abuelos maternos hasta los ocho años. Los predios de Macondo están en un triángulo terrenal de la Costa Caribe colombiana entre la Sierra Nevada de Santa Marta, el mar de Barranquilla unido a la Ciénaga Grande y la sabana de Aracataca poblada de ciénagas, ríos, plantaciones bananeras, selvas, bosques, marañas de caminos, montañas, vientos de toda estirpe, árboles gigantes, animales pastando de la mano de Dios, los ronquidos de algún diablo llamado tren, calles polvorientas, casas y caserones de adobe con techos de paja o zinc sombreados por almendros de otro mundo y gentes de pieles morenas bajo soles inclementes, lunas no siempre piadosas, pero todos despertados por la algarabía infinita de los pájaros" (Manrique Sabogal, 2017).

virgen. Haciendo pública la deshonra, Bayardo obliga a Ángela a culpar a alguien y a los hermanos Vicario a cometer el crimen de honor (Ortega González-Rubio y Ortega González-Rubio, 2015: 163).

El otro aspecto importante es, gracias a la investigación de Ortega González-Rubio y Ortega González-Rubio, entender el sentido del machismo costeño y sus profundas raíces como pensado para mantener bajo control, dominio y sumisión a seres débiles o vulnerables como las mujeres en este caso: “la imagen del hombre como ave cazadora es recurrente. Santiago Nasar es descrito como un halcón, que le agarra la panocha a Divina Flor, la hija adolescente de la sirvienta de su casa. También se dice que tenía un comportamiento de gavilán pollero: Andaba solo, (...) cortándole el cogollo a cuanta doncella sin rumbo empezaba a despuntar por esos montes” (Ortega González-Rubio y Ortega González-Rubio, 2015: 165).

Aunque no sea precisamente una situación parecida podemos advertir en el análisis hecho por el académico Eliezer Marquez Ramos de *La hojarasca*, de Gabriel García Márquez, su primera novela, que se refiere a la misma sociedad de la que hablan Ortega González-Rubio y Ortega González-Rubio, allá la historia de Ángela Vicario, aquí la del niño protagonista de la historia, que aunque no lo considera gay tampoco quiere “concluir que el niño es un personaje gay (aunque me refiero a él como tal), o que el autor lo concibió de esa manera” (Márquez Ramos, 2016: 3). Parece que al hacer una lectura del personaje lo que el estudioso advierte es lo que tiene ante sus ojos, su propia historia en algún lugar del Caribe: “sí quiero hacer ver en este personaje lo que puede sufrir un sujeto gay en una sociedad homofóbica sentada sobre bases religiosas o militares. Aquí uso el concepto gay en el título como se usaba a menudo en el barrio donde viví mis primeros años de vida (...) un lugar bastante parecido a Macondo, ganarse de algún modo esa etiqueta de gay, era ser una cosa abstrusa y marginal” (Márquez Ramos, 2016: 3). Parece que Márquez Ramos se refiere a un mundo real, el de la sociedad costeña, por ejemplo, donde ocurre el Carnaval de Barranquilla, en el que incluso en medio de esa agitación festiva “si alguien de la multitud te identificaba con ese concepto –gay-, desde entonces había que cuidar la forma de hablar o de sentarse, porque quedaba uno suspendido bajo una vigilancia

dormida que en cualquier momento se podía despertar en una sanción o en una cruel burla” (Márquez Ramos, 2016: 3).

El mundo real de Macondo estaba en los “datos en las obras de García Márquez. Estaban los personajes de Alfonso, Álvaro y Germán, dependientes de la sastrería del pueblo, en *El coronel no tiene quien le escriba*. Estaban los mismos, más el sabio catalán y Gabriel, en *Cien años de soledad*. Estaba la mención de los mamadores de gallo de La Cueva en las primeras líneas del cuento *Los funerales de la Mamá Grande*, así como, años más tarde, la alusión a Álvaro Cepeda Samudio en el cuento *La increíble y triste historia... –de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada–*” (Gilard, 2009: 59-60), donde los hombres del Grupo llevaban un estilo de vida de machos que salían de caza, bebían sin límite, andaban en prostíbulos y se buscaban peleas en bares, aunque algunos académicos crean que no era más que una “estéril y engañosa leyenda del grupo, fundada en lo que *Cien años de soledad* designaba como una «vida desordenada”, (Gilard, 2009: 61), pero que se sigue manteniendo en reserva, no para miembros del Grupo como Juan Jinete Avendaño, conocido como Juancho Jinete, quien reconoció en entrevista al periódico El Heraldo, que solía irse de juerga a barrios como La Ceiba al sur de Barranquilla, donde se celebraban reinados de hombres disfrazados de mujer, en los años sesenta, época en que tal vez los términos travesti, transformista, transgénero o transexual no se asimilaban todavía. Era más común escuchar la palabra *marica* o *maricón*⁸⁰, con el cual solían llamar a los hombres que tenían amaneramiento femenino, o se vestían como una mujer. Esa puede ser la razón que explique porque en un momento dado el transformismo homosexual sea entendido como una conducta que es más un disfraz de lo que es una mujer, mientras al

⁸⁰ Marica es un adjetivo de carácter peyorativo de origen italiano diminutivo del nombre propio femenino María, que se usa para referirse a un hombre homosexual; un hombre afeminado (no necesariamente igual a un hombre homosexual), o un hombre de poco ánimo y esfuerzo. El adjetivo aumentativo maricón, derivado de éste, se usa de forma despectiva contra sujetos homosexuales en el mismo sentido de la otra acepción, pero aún más ofensivo. La Real Academia de la Lengua Española sigue considerándolo sinónimo de sodomita, una palabra que continúa asociándose a la práctica sexual por vía anal, un pecado o un delito punible. Esta acepción ofensiva no tiene una connotación de tortura o muerte, con la diferencia de los términos equivalentes en inglés —*faggot*: leña, (de una hoguera inquisitorial)—, o en italiano —*finocchio*, hinojo, (porque se cubría a los homosexuales con sus hojas para que el suplicio de la hoguera durara más tiempo)—. Son palabras utilizadas y reconocidas con una muy clara intencionalidad homofóbica y transfóbica en esta región: “la palabra marica y sus variantes regionales, mariquita, mariquinha y maricones se utilizan en todo el mundo latinoamericano, incluido Brasil de lengua portuguesa, como uno de los insultos más frecuentes contra los homosexuales” (Mott, 2012: 57).

transformismo heterosexual se le considere más una broma, un juego o una práctica carnavalesca, que se desarrolló en el marco específico de lo festivo.

En testimonios recogidos por investigadores se confirman los reinados de travestis en los barrios populares de Barranquilla de los que habla Jinete, como los que celebraban las danzas tradicionales: “durante los precarnavales hacíamos un reinado de maricas, se hacía un desfile carrozas y la sede era el ‘Palacio Real’. Cerrábamos la calle y la convertíamos en pasarela. La cuadra se llenaba de gente, de curiosos, miles venían a verlas desfilando. ¡Eso era un espectáculo!”, recuerda Álvaro Altamar (en entrevista personal)” (Gasca, 2017: 274). Los reinados travestis no eran un simple divertimento, tenían una estructura y organización, ya que “se hacía entre las candidatas de Barranquilla y las que residían en el exterior. La líder del grupo era conocida como La Barranquilla, quien junto a La Pedrola y la Marica Julia hacían las delicias del público. Las tres, como todas las demás, tenían sus seguidores, sus admiradores, sus maridos y sus novios, con quienes se perdían después de los desfiles” (Gasca, 2017: 274).

Existen testimonios de prácticas travestis en el Carnaval o en fiestas afines en la región Caribe desde finales del siglo XIX, como el expresado por uno de los gestores implicados en el desarrollo del Carnaval Gay de Barranquilla, Álvaro de Jesús Gómez al historiador Alexander Chaparro Silva:

Dentro de los negros de Palenque, en Cartagena, había también gente homosexual pero como en esa época no podían transmitir esas inquietudes se vestían de hueseras de carnaval, para bailar con otros hombres para hacerles creer a los demás machos que ellos no eran gays sino que las mujeres no querían bailar con ellos. Después se destaparon y se formó el Congo Grande, que fue la primera organización gay que hubo hace ciento cincuenta años. Todo era explícito y la gente respetaba porque era carnaval (Chaparro, 2017: 108).

En otro testimonio, Jairo Polo Altamar, presidente y cabeza visible de la Corporación Autónoma del Carnaval Gay de Barranquilla y el Atlántico, operador que organiza el evento, se confirma la versión entregada por Gómez a Chaparro Silva en el sentido de que las prácticas travestis ya sucedían en la danza más antigua del Carnaval, el Congo Grande⁸¹: “también somos tradición. Primero, que el gay es

⁸¹ El Congo Grande fue una danza inspirada en los bailes de los Cabildos de Negros de Cartagena de Indias, a su vez provenientes de las tradiciones del África Occidental y Central. Habiendo conocido estos

tradición hace 128 años, porque si tus abuelos o personas que saben la historia de Barranquilla, en las danzas tradicionales del Carnaval de Barranquilla no se permitía antes bailar a las mujeres y bailaban eran los gays disfrazados de mujer” (Chaparro Silva, 2017: 108). A través de la investigación de Mabel Gasca sobre la danza del Congo Grande, creada en 1875, por el migrante de origen italiano Joaquín Brachi, sabemos que había travestis en las actuaciones de la danza y dada la prohibición de participar mujeres heterosexuales y niños, se les incluyó en lugar de éstas: “el congo necesitaba hombres para pelear para quitarle la bandera a otros congos durante la gran batalla que era la Conquista, afirma el investigador cultural Jorge Mizuno” (Gasca, 2017: 266). Gasca se reafirma puesto que “debió ser cierto porque el profesor Julio Adán Hernández, en su libro *Carnaval de los niños en Barranquilla*, citando a Martín Orozco y Rafael Soto en su libro *Danza El Torito: ritual de tradición*, dice que en ese entonces había prohibición de dar participación a jóvenes, niños y mujeres (Gasca, 2017: 266). Incluso los travestis eran escogidos según su complexión física, una dura tarea en pleno siglo XIX para su fundador, cree Gasca que “no debió ser fácil para Brachi hacerlos vestir de mujer porque la mayoría de los integrantes era gente del área del mercado, leñadores, pescadores, carniceros, vendedores de frutas, verduras y artesanos: gente ruda” (Gasca, 2017: 266). Gente ruda como la que integra la danza Las Farotas de Talaigua, sobre quienes desde siempre se hacen advertencias y aclaraciones para que no se sospeche de las razones de las prácticas transformistas de sus muy masculinos integrantes: “es una danza compuesta por trece integrantes, hombres de toda la barba con indumentaria de mujeres, faldas de colores, sombreros de colores y una sombrilla que, en estudiados movimientos, van trenzándose en vistosa coreografía” (Suescún T., 2014: s.p.). El antropólogo Ramiro Delgado realizó estudios en el pueblo de Talaigua, en el departamento de Bolívar, tuvo las siguientes consideraciones sobre esta danza:

sobre la real significación de esta danza bisexual en la que el hombre asume el papel de la mujer, y así se mueve por todo el pueblo en época de carnaval, aún no se sabe nada.

bailes y su herencia africana, le llamó El Congo Grande porque tenía muchos integrantes. El nombre de Congo Grande se cambió más tarde al de Congo Grande de Barranquilla para diferenciarlo del Congo Grande de Galapa, un pueblo que se encuentra en el Área Metropolitana de Barranquilla. Del Congo Grande de Barranquilla ha salido el Congo Dinastía, el Congo Reformado y el Congo Rumbero (Carnaval de Barranquilla, 2018: s.p.).

Sin embargo se encuentran referencias satíricas al –colonizador- español por raptar las mujeres indígenas (Delgado, 1987: 39).

En otro testimonio recogido por Delgado se explica con una alusión erótica y sexual que frente al hecho de llevar atuendos femeninos, como la falda, puede producirse una erección, por lo cual el danzante debe ser fuerte al ejecutarla:

La resistencia del hombre se comprueba después de ejecutar un día entero la danza en la fiesta del carnaval (...) Farotas, no hay mujer que se meta –cuenta una mujer del pueblo a Delgado-, el hombre resiste (...) se pone guayuco bien apretado para que no le brinque eso de ahí. Se bañan antes bastante y se ponen sólo menticol el día del baile para refrescarse –refrescarse-; baño de agua, no, el hueso con la manteca del hueso derretida (Delgado, 1987: 39).

El artista Alfonso Suárez, nacido en la zona de la Depresión Momposina, donde se encuentran los orígenes de *Las Farotas*, creó la acción-intervención performance titulada *El Ribereño*, que fue presentada en el XXXVII Salón Nacional de Artistas en 1998, que se llevó a cabo en Bogotá, es una evocación a la misma danza, en la que el artista cruza elementos del transformismo LGBTIQ+ y los de la danza tradicional, lo cual es posible evidenciar en sus palabras: “Objetos, sentimientos, olores, colores, sonidos que me llevan a una recreación de ese patrimonio al que he ido integrando los nuevos elementos que conforman mi presente, porque soy un hombre vivo. Mi obra es parte de mi, de mí esencia, pedazos de mi ser que también hace parte de un ser colectivo que sigue en permanente construcción. Por eso mis baúles se siguen llenando (Suárez, 1998: 254). La filósofa y curadora Consuelo Pabón, quien ha disertado sobre las intervenciones del cuerpo de los artistas colombianos expresó sobre *El Ribereño*: “en el trabajo de Alfonso Suárez encuentro procesos de reminiscencia, de identificación con tradiciones populares olvidadas, desde un punto de vista representativo. El artista representa al pueblo existente, en su danza, en sus creencias, en su dolor, en sus personajes, en sus sensaciones más elementales: olores, viejas fotografías, cartas, postales, estampillas etc.” (Pabón, 2000: 96). La obra de Suárez, que será profundizada más adelante, casi toda está atravesada por el transformismo, influenciada por las tradiciones del carnaval, permite tener una mirada en la forma como las prácticas transformistas fueron transitando desde el travestismo.

Otras evidencias de las prácticas travestis y transformistas pueden hallarse en las obras de tres autores que corresponden a épocas diferentes, el cuento *El cadáver de papá* (1978) de Jaime Manrique Ardila, la novela *Al diablo la maldita primavera* (2002) de Alonso Sánchez Baute y las crónicas *Locas de felicidad. Crónicas travestis y otros relatos* (2009) de John Better, en las que el protagonista de la primera parece atreverse a dejar aflorar sus deseos más furtivos en plenos años setenta, en la segunda un joven deja Barranquilla y se conecta con el ambiente LGBTIQ+ de Bogotá, se convierte en artista drag queen y destila crítica entre un encuentro y otro, mientras en la tercera un sin número de artistas travestis y transformistas hacen suya la noche de una ciudad del Caribe, algunas muriendo a cuchillo, otras defendiéndose armadas, muchas otras soñando ser en el escenario, en las páginas que ya han convertido en historia los años noventa y dos mil.

En la obra de Manrique, *El cadáver de papá*, el protagonista llamado Santiago Villalba decide travestirse con las ropas de su hermana Lucía, el día martes de carnaval, último día de las fiestas, se maquilla y se pone zapatos de tacón: “varios minutos después estoy disfrazado de una *flapper* de los años veinte, con una pluma en la cabeza... empiezo a maquillarme y media hora después he terminado: parezco una mujer, con medias y zapatillas y traje y cintillo y bolso verde y pluma rosada y traje de lentejuelas” (Manrique, -1978- 2011: 99-100). Las investigaciones de Adalberto Bolaño Sandoval (2006) y Patricia González (2008) reconocen en las obras de Manrique la recurrencia de las prácticas travestis, mientras que estudiosos como Ariel Castillo Mier (2009 y 2014) simplemente esta práctica no tiene nombre, no es más que un disfraz que se intercambia de género por motivos carnavalescos. Bolaño Sandoval encuentra que “el carnaval y lo personal se cruzan en un rito microcósmico, y es en la fiesta carnestoléndica donde el retorno o el triunfo de lo atávico se concentran a través de diferentes fases en el protagonista: las relaciones homosexuales, el disfraz, la simulación de ser mujer, escarnecer a una prostituta, cimas transexuales de la liberación” (Bolaño Sandoval, 2006: 121). Para Gonzales piensa que “la mujer desenvuelta y liberada de los años veinte que reencarna el joven político al disfrazarse NO es una caricatura. El no quiere ser mujer, el quiere ser un hombre vestido de mujer

o sea, un travesti. El travesti implica el doblez, la osadía, el encubrimiento, el riesgo y la sorpresa” (González, 2008: 203).

En el caso de Castillo, el personaje de Manrique o es agredido e insultado al despreciar a una prostituta y decide, producto del alcohol y las drogas ponerse ropas de mujer “otra prostituta lo convida a estar juntos y ante su negativa le grita loca, maricón (...) el protagonista regresa a casa, se baña por cuarta vez y se viste con las ropas de su hermana, que ha muerto de cáncer, se maquilla y se va al club social de la clase alta” (Castillo Mier, 2009: 75) o simplemente obedece a que en el carnaval “no hay ya fronteras de género —los hombres se visten y se comportan como hembras y viceversa—, se abandona el tiempo cronológico de la producción y se asume el tiempo mítico en el que se confunden (...) el machismo y la mariconería” (Castillo, 2014: 9), en resumen no hay según este investigador ningún remoto impulso que huela a homosexualidad, por lo cual muestra las señales de una generación que no reconoce lo que Bolaño Sandoval considera evidente: “los temas preferidos por Manrique: el cine, la cultura popular, la nostalgia por su país, el homenaje a los amigos, la memoria afectiva, y, sobre todo, entre otros, subrayar la naturaleza bi, travesti u homosexual de sus personajes. Continuidad y ruptura, ya esos tipos de relación no son vistos de manera revulsiva” (Bolaño Sandoval, 2006: 127).

Pero el mensaje de Manrique es directo, se arriesga, se compromete a fondo, no vacila en su acción afirmativa: “ésta es la última noche de carnaval (...) me acerco al club (...) estoy haciendo algo muy arriesgado: yo sé que la última noche de carnaval muchos hombres, vestidos de negro, hacen de viudas de Joselito Carnaval. Pero lo que estoy haciendo es diferente: esos hombres son, obviamente, hombres vestidos de mujeres; mientras yo finjo ser una mujer” (Manrique, 2011: 100-101), involucrado en lo que sigue, erotismo y éxtasis sexual, la obra muestra la forma en que se perciben las prácticas travestis/transformistas en una sociedad que las delimita al Carnaval, sólo si se representan en la porosa frontera de los equívocos, los juegos festivos y los desenfrenos tolerados.

La visión de Manrique muestra el panorama de un carnaval en el que las prácticas travestis y transformistas se ajustaban en un plano marginal, o se alineaba a las tradiciones. Durante casi un siglo integran las danzas tradicionales, pero empiezan a

prohibirles continuar allí, entonces empezaron a prohibirles hacer parte de las danzas: “los acusaban de ser los causantes de las peleas callejeras porque la gente les faltaba el respeto, los agarraban y ellos se hacían respetar a trompadas(...) no hay claridad sobre- quién fue el alcalde que los prohibió (...) fue una baja importante en sus huestes porque se preciaba de tener los travestis y homosexuales más fuertes, bonitos y elegantes de la ciudad” (Gasca, 2017: 274). Las travestis no se detuvieron y “pese a la prohibición, La Barranquilla y La Pedrola se las ingeniaban para seguir saliendo con el Congo Grande. Años más tarde, emigraron al desfile del Carnaval de los Gay” (Gasca, 2017: 275). Las travestis empezaron a conquistar espacios de rumba que estaban conectados con las fiestas populares, en los cuales tenían seguidores. A partir de esa estrategia las prohibiciones no tenían efecto alguno: “a comienzos de los años ochenta existía un bar gay llamado Baco en donde se hacía un concurso en el que se coronaba a la reina gay del Carnaval de Barranquilla. El evento era privado y no se hacía desfile (...) posteriormente- la comunidad LGTBI-Q+ hizo el primer desfile que causó gran escándalo en la ciudad” (Gasca, 2017: 275).

Las prácticas travestis siguieron su curso en un espacio definido: “al comienzo de la década de los noventa el desfile se limitaba a la cuadra de la discoteca en la que se hacía el reinado. En 1991 la sede del reinado pasó a Troya Bar In y los organizadores decidieron ampliar el recorrido” (Gasca, 2017: 275). En esa empresa se encontraron un fuerte obstáculo: “la Iglesia católica protestó porque querían pasar frente a la Catedral María Reina. El alcalde Miguel Bolívar Acuña les envió la policía para dispersarlos” (Gasca, 2017: 275)⁸². Más tarde consiguieron apoyo para constituirse y lograr insertarse en el espacio y el tiempo de las festividades, para lo cual consiguieron un aliado político, una amalgama que permitió que la sociedad civil ganara por encima de la intolerancia y las rigideces morales: “en 1997, el concejal Orlando Rodríguez presentó

⁸² Jaime Olivares corrobora el testimonio de la censura de la Iglesia Católica local: “Fue entonces cuando un sector de la población homosexual de Barranquilla, presentó en la calle un desfile nocturno en el marco de un evento organizado por ellos mismos, ante el beneplácito y la mirada de una parte de la ciudadanía; sin embargo, el desfile generó una serie de protestas por parte de la Iglesia Católica, de la organización del carnaval y de un sector de la comunidad barranquillera y finalmente fue censurado. (Olivares, 2006: 86). Mientras la periodista Nistar Romero valida el testimonio de la censura de la Iglesia Católica al Carnaval Gay de Barranquilla, a través de Eusebio Castro. La periodista, afín al Operador Carnaval de Barranquilla S.A., se equivoca al expresar que la Guacherna Gay aparece en la programación oficial de 2002 (Romero, 2002).

una proposición al Concejo para que fueran aceptados dentro de la programación oficial del carnaval (...) el 30 de julio de 1997 se creó la Corporación Autónoma del Carnaval Gay de Barranquilla y el Atlántico, liderada por los estilistas Jairo Polo, Carlos Suárez, Álvaro Gómez, Alfredo Contreras y Carmelo Romero (fallecido), todos ellos propietarios de discotecas gay” (Gasca, 2017: 275), claro que nunca fueron incluidos en la programación oficial de las fiestas. A día de hoy se considera que el Carnaval Gay es organizado por otro operador distinto del oficial, y muy recientemente han logrado conquistar espacios: la reina del Carnaval de Barranquilla en 2010 les incluyó en su ceremonia de coronación, en los últimos años realizan Lectura de Bando, Toma de la Ciudad y Desfile de Guacherna Gay por la carrera 44 con la coronación de reinas y reyes, haciendo más fuerte su aparición mediática, así como participando en el plan de salvaguarda de las fiestas.

Los años dos mil verán la publicación de una novela, *Al diablo la maldita primavera*, de Sánchez Baute, y de las crónicas *Locas de felicidad*, de Better. Los carnavales, como el de Barranquilla parecen derribar los prejuicios, que sin embargo el resto del año permanecen. Para Sánchez Baute y Better, de clases sociales diferentes, Bogotá, y no Barranquilla, fue el espacio para que los roles sociales y sexuales pudieran liberarse o respirar, dadas las posibilidades de una megalópolis latinoamericana. Esa realidad fue revelada en *Al diablo la maldita primavera* los personajes reales se convierten en actores de una ciudad que desde los años noventa del pasado siglo, retoma su potencial como ciudad cosmopolita. Para Sánchez Baute – que describe calles y circuitos de rumba de Bogotá- las distinciones sociales entre *drag queens* y travestis son notorias. Su novela tiene la cualidad de abrir un panorama para quienes desconocen la ciudad nocturna, pero también la diversidad de las identidades sexuales y su vocación artística: “las drags no son sino hombres vestidos de mujer con una fuerte expresión artística cuyo origen, sin duda, se remonta al teatro griego cuando los hombres vestían de mujer para representar papeles femeninos” (Sánchez Baute, 2007: 131), afirmando que “incluso muchos ni siquiera son homosexuales. Son hombres comunes y corrientes que de día trabajan como ejecutivos y de noche crean personajes femeninos vestidos de manera fastuosa, con maquillajes fuertes y dramáticos que acentúan sus rasgos” (Sánchez Baute, 2007: 131). El narrador y

protagonista Edwin Rodríguez Buelvas establece una diferencia cargada de clasismo que coloca un muro infranqueable entre drags y travestis, utilizando un tono despectivo hacia estos últimos: “y aquí viene lo importante, para que no nos confundan con esa gentecilla de quinta que se vende en la Quince: se diferencian de los travestis, básicamente, porque no tienen ninguna connotación sexual. Los travestis, al menos en nuestro país, nos han acostumbrado a entenderlos como hombres vestidos de mujer que se venden al mejor postor en una esquina cualquiera cada noche. Los drags, en cambio buscan tan sólo un impacto teatral que logre llamar la atención sobre sus figuras femeninas” (Sánchez Baute, 2007: 131).

En perspectiva Sánchez Baute extiende el mapa de las drag queens, especialmente en Bogotá, sacando del mismo a Barranquilla, según el análisis de Fernando Díaz Ruiz en uno de los estudios sobre la obra: “la novela contiene unas páginas iniciales donde el protagonista alude someramente, sin querer detenerse en ello, a las agresiones y críticas sufridas durante su infancia en Barranquilla a causa de su homosexualidad” (Díaz Ruiz, 2010: 98), esa misma ciudad que cuando las travestis les divertían eran aceptadas, pero cuando afirmaban su identidad, eran censuradas. El contraste con Bogotá era que como capital, tenía la posibilidad de ser receptora de las influencias globales, llegadas de una ciudad como Nueva York, en donde la drag queen Asesinata -el modelo al cual el protagonista pretende emular- triunfa y se convierte en “el testimonio vivo de la buena aceptación del transformismo en el ambiente homosexual de la metrópoli cultural del mundo gay latinoamericano” (Díaz Ruiz, 2010: 99). Como sigue diciendo Díaz Ruiz “este prestigio, sin duda va a facilitar la transposición de las *drag queen* a Bogotá: sí, de las *drag queen*, nombradas en inglés para imbuirlas de la modernidad que una parte importante de las clases media y alta latinoamericanas, e incluso europeas, otorga a todo lo que procede de los Estados Unidos” (Díaz Ruiz, 2010: 99). En la entrevista concedida al investigador Álvaro Bernal por el autor Sánchez Baute (2006) y en estudios realizados por Lina Aguirre (2007) sobre la obra, se puede determinar por qué Bogotá es tomada como centro de una historia que tiene contradicciones, si es que las travestis de Barranquilla han logrado ganar espacios, gracias a su persistencia, en Bogotá gays y *drag queens* se encierran en clubes privados como el de la novela, La caja de Pandora, donde actúa el

protagonista, entonces ¿por qué el carnaval abrió espacios en forma tardía, mientras la capital sigue encerrándose sobre sí misma? Preguntado sobre “¿hasta qué punto la ciudad –Bogotá– es tolerante con respecto a la libre expresión sexual? ¿es acaso tan liberal como se muestra en la novela?” (Bernal, 2006: 55), Sánchez Baute responde reconociendo que en efecto lo que le hace al protagonista de su novela liberarse es tener un status socio-económico como el mismo autor: “obviamente, en un país tan convulsionado como el nuestro, no desconozco que siguen dándose casos de discriminación y violencia de género. Casos graves, además. En especial contra los travestis, aquellos que trabajan con el cuerpo como prostitutas homosexuales... y por supuesto sigue existiendo esa doble moral que es muy colombiana... eso de decir las cosas en público pero sentir las cosas privadas de otra manera” (Bernal, 2006: 56). Para Aguirre la situación es que “el relato de la vida de Edwin logra, por una parte, anclarse en la realidad bogotana, destapando una realidad apenas susurrada en la comunidad ‘straight’, que no quiere reconocer los terrenos ganados por la gente ‘gay’ de la ciudad... Y de otro lado... logra mostrar cómo la presencia homosexual y su lucha por espacios propios, por reconocimiento social y pertenencia, constituyen problemáticas urbanas comunes en la actualidad” (Aguirre, 2007: 2).

Por otro lado, la obra *Locas de felicidad* publicada al finalizar los dos mil, la década que inauguraba *Al diablo la maldita primavera*, es la que cierra Better, reivindicando lo que Sánchez Baute deja en el aire, no se compromete y desecha, las prácticas travestis y transformistas. *Locas de felicidad* es en el fondo el archivo de la memoria de Better y sus amigas travestis. Mientras la novela de Sánchez Baute es la novela del escenario de la diáspora, es decir, Bogotá, la crónica de Better es el punto de partida, espacio de batalla, el mapa de los bajos mundos, como el mismo los designa, Barranquilla. En una acción deliberadamente política, llama por sus nombres a sus amigas travestis, aquellas que permanecen en la invisibilidad y la marginalidad, por eso las enuncia, quiere establecer una ruptura con la tradición literaria colombiana, para quienes hasta hace poco sólo existían en el imaginario de pocos autores, y aquí extraemos un apartado completo por considerarlo necesario para comprender las prácticas travestis y transformistas como las entiende el autor:

aquí están todas tus amigas, tus camaradas en el combate. ¿Seguro que están todas, compañera? Pues pasemos lista: la Malecha (aquí), la Brigitte (aquí), la Perra Juárez

(guau, guau), la Raisa (no está), la Transatlántico (se está fumando un bareto con la Raisa), ok; la Cero Cero (ahí viene corriendo), la China (la mataron hace una semana), buenos sigamos (...) la Terrorífica (buuu, aquí), la Horripila (se está maquillando), la Sordomuda (...), la Padre Santo (el sida la tiene hace un mes en cama, pero se levantará), la Bardot (ya está jubilada), la Juan Pablo Segundo (amén), la Rosa Mosquita (se fue con el hombre de la Ford Explorer), la Ligia 40 (está presa con la sexy Wendys), la Gringa (I'm here baby), la Xiomara Rosa (está en Caracas), la Paloma (la estaban buscando unos sijinosos y voló a Riohacha), la Diabla (ya no es puta, ahora es evangélica), ok; la Pato (la echaron al agua y le dieron una paliza ayer), la Rana (aquí llegando brincando, niña), la John Better (¿Quién es esa?, no la conocemos), la Poetisa (está en las nubes metiendo basuco), la Mariluchi (aquí de paso), la Quitasueño (mírala con los audífonos puestos), la Lambe (aquí, primor), la Casti (acá pintándome las uñas), la Danitza (y que está en Brasil, pero embuste), la Mafalda (¿por qué tanta bulla niña?) (Better, 2009: 93).

La estudiosa Diana Marcela Hernández Gutiérrez ha analizado la obra de Better, considerando que está atravesada por el Carnaval, pero también por la situación de marginalidad de las travestis: “si bien el panorama expuesto podría parecer la antesala de historias de vidas tristes, desoladoras e incluso denigrantes (...) el lector se encuentra sorpresivamente con una eterna fiesta; un carnaval multicolor lleno de humor y picardía (Hernández Gutiérrez, 2017: 115). Para la investigadora los personajes de Better “encarnan tragicomedias en las que las adversidades, lejos de generar sufrimiento, se enmascaran con lentejuelas, escarcha, pelucas y altos tacones, antesala a una nueva realidad en la cual pueden manifestarse como sujetos femeninos empoderados” (Hernández Gutiérrez, 2017: 115). Hernández Gutiérrez cree que las prácticas que pone en evidencia Better a partir de “esta particular y pintoresca recreación de la escena travesti da lugar a un fenómeno que antepone la fantasía de la belleza a la realidad social excluyente, destacando la relevancia de la construcción de género como evento social e individual que repercute directamente sobre los imaginarios de feminidad y provee un mecanismo de autopreservación y ascenso social” (Hernández Gutiérrez, 2017: 115).

Al revisar las obras *Al diablo la maldita primavera* y *Locas de felicidad*, puede entenderse que el Carnaval de Barranquilla es entonces el espacio cultural en el que artistas travestis, transformistas y drag queens encontraron la posibilidad de afirmarse. Como señala el antropólogo Jaime Olivares, el potencial artístico y cultural de la comunidad LGBTIQ es muy notorio como aporte a las fiestas de Barranquilla y al espacio festivo de los tres departamentos que lo componen: Atlántico, Bolívar y

Magdalena; “en sus comparsas y expresiones culturales se revelan la fuerza y la creatividad, así como el poder innegable de organización y movilización social que el carnaval les proporciona, ya que como actores y gestores de éste, se transforman para un público y una sociedad que los ha marginado en categorías sociales excluyentes” (Olivares, 2006: 91). Contrario a la percepción de la obra de Sánchez Baute, el Carnaval es un espacio multivocal construido y legitimado por la sociedad civil, y las travestis son parte de los sectores que a partir de su corporalidad sigue confrontando las prohibiciones políticas: “prácticamente se erige como un espacio que les permite llevar a cabo una construcción utópica de sus derechos, donde se les visibiliza con un amplio sentido de igualdad y les permite acceder al llamado goce carnavalesco” (Olivares, 2006: 91). Otras consideraciones del estudio de Olivares confirman que “de hecho, este espacio permite la armonización de la desigualdad, al punto que cuando ellos participan, son admirados dentro del desfile y aplaudidos por el público y por las autoridades, que se maravillan con su presentación. Su participación activa dentro del mismo también les permite acceder al prestigio que implica formar parte del carnaval, que se traduce en el reconocimiento como individuos de una sociedad que normalmente los excluye” (Olivares, 2006: 91).

En las páginas de la obra de Sánchez Baute, en la que se ensalza a las *drag queens*, y se relega a las travestis, hay que tener claro que por lo general, y en autores como el mencionado, estas últimas o son marginadas por prostitutas o son aceptadas como estilistas y/o peluqueras. Esta última una forma de vinculación creativa y laboral con la sociedad, con la que contribuyen a mantener el nivel artístico y cultural de los carnavales de Barranquilla. En la crónica que hace de un personaje ficticio pero extraído de la realidad llamado Manlio, la escritora Silvana Paternostro recrea la relación marginal que las familias burguesas como la suya, mantienen con estilistas y peluqueros, cuyas visitas domiciliarias, eran interpretadas como señal de estatus social. Paternostro vence así el cerco de la tradición machista de su entorno:

las damas de Barranquilla querían estar lo más cerca posible de París. El hecho de que Manlio –la llamaban Malena- hubiera estudiado en París las hacía sentir que estaban siendo peinadas con la muy celebrada elegancia francesa. El hecho de que Manlio hubiera estudiado en un institut de beauté de tercera categoría mientras trabajaba como prostituta en el Bois de Boulogne –donde la mayoría de los travestis provienen de América Latina- era irrelevante. Manlio comprendía que servir a las mujeres de clase alta

equivalía a ser su esclavo y también comprendía que, en Barranquilla, París significa elegancia automática (Paternostro, 2001: 108).

Paternostro es conciente de la situación social y política de las travestis en la región Caribe. Lo sabe gracias a su aguzado oído:

mientras Malena me hacía el blower⁸³, yo escuchaba sus conversaciones con los otros peluqueros, la mayoría también travestis o locas, hombres que no se inyectan hormonas pero cuyos modales son muy afeminados. En América Latina, las palabras que designan a los homosexuales -locas, mariposas, patos o maricones- se aplican con burla y desdén, solamente a aquellos hombres de modales excesivamente femeninos. En América Latina sólo los hombres muy afeminados son considerados homosexuales (Paternostro, 2001: 108).

A través de su investigación deja constancia de un mundo que está franqueado por una fraternidad en medio de la más profunda marginalidad e invisibilización:

Malena usaba ropa de mujer y maquillaje. Las locas preferían vestimenta andrógina: pantalones ajustados, camisas ajustadas o transparentes. Su cabello jamás tenía un aspecto femenino. Las locas conservaban sus nombres de pila y, con ellos, su identidad masculina. Los travestis y las locas reían e intercambiaban chismes y secretos de belleza mientras nos arreglaban el cabello. A menudo hablaban de concursos de belleza y se pasaban fotografías. A veces conseguía ver algunas de las instantáneas y, a través de ellas, entraba en una parte de sus vidas: Malena con tiara y vestido de lamé, llevaba un cetro y parecía tan reina como cualquier Miss Colombia en el día de su coronación. Estaba rodeada por otros hombres que, como ella, lucían fabulosos vestidos de noche. Malena había sido elegida el travesti más hermoso de Barranquilla en el concurso de belleza que un popular bar de travestis organizaba todos los años (Paternostro, 2001: 108).

A pesar de lo expuesto, la presencia de las prácticas travestis/transformistas/*drag queens* en el Carnaval ha sido poco estudiada, sólo recientemente autoras como Catalina Ruiz-Navarro, Ligia Cantillo Barrios, y María García Schlegel han profundizado al respecto, así como también las referencias festivas asociadas a la homosexualidad y a la ciudad.

Las travestis, transformistas y *drag queens* forman parte del mosaico del ritual de transgresión carnavalesco. Las fiestas son a la vez que espacio para la representación, también “fuente de trabajo y cohesión para la comunidad homosexual y travesti, que se involucra en varios oficios, como el de coreógrafo/a, diseñador/a, maquillistas,

⁸³ El *blower* le llaman en algunas partes de Latinoamérica al cepillado o alisado con calor del cabello. En Panamá y en Bolivia también es el aparato para secar el cabello. En la jerga popular de las travestis, hacer el *blower* también se refiere al sexo oral.

bailarín/a, y otras actividades. Esto también quiere decir que el punto de vista de los homosexuales y *drags* influye de manera directa y contundente en la estética del carnaval” (Ruiz-Navarro, 2011: 200).

Esa influencia estética de la que habla Ruiz-Navarro fue advertida por García Schlegel al enfocar en su investigación al Ballet de Colombia de Sonia Osorio. Para García Schlegel la casa Ballet de Colombia “como práctica de producción y reproducción de la idea de nación se soportó en el mundo desplazado del carnaval interpretado desde las élites barranquilleras no solo en la obra escénica, sino en el modo de producción de la obra dancística que se apuntaló desde los modos de relación desplazados carnavalescos” (García Schlegel, 2014: 188). Los bailarines considerados los antiguos debido a su experiencia y trayectoria en el escenario, están muchos de ellos vinculados en la actualidad a las fastuosas escenografías de las coronaciones de Reinas del Carnaval, desfiles de carrozas, diseño de vestuario y un sin fin de roles dentro de la producción del Carnaval.

Sin embargo, el aporte de los heterosexuales a una práctica tranformista carnavalesca es también fundamental, en personajes que ya se han hecho un lugar en el imaginario festivo del Caribe: la María Moñitos, la Abandoná y la María Abanico, entre otras.

5.5. Transformismo heterosexual en los carnavales del Caribe colombiano

Es también importante el papel que juegan los heterosexuales como los miembros de danzas tradicionales sobre los que la especialista en género Ligia Cantillo Barrios ha realizado otras investigaciones (Cantillo Barrios, 2016: 95-106). Cantillo menciona por ejemplo, a los hombres disfrazados de mujer, que mantienen su identidad masculina: “hombres de apariencia ruda, curtidos por el tiempo, el trabajo arduo y la insatisfacción de las necesidades básicas dejan su tradicional indumentaria masculina y la reemplazan por las femeninas. Se visten con faldas largas y blusas de flores multicolores (vestido de cumbiambera) y se maquillan con tonos fuertes sus rostros, cubren sus cabezas con un sombrero adornado con flores y llevan en su mano una sombrilla” (Cantillo Barrios: 2014: 166).

En esa misma dinámica se encuentran los disfraces individuales de hombres que se travisten y adoptan gestualidades femeninas como en el caso del “disfraz de María Moñitos, con el cual un trabajador de la construcción (albañil), actividad impregnada de fuerza física (...) crea y se disfraza de una mujer seductora que acosa a los hombres con besos y abrazos en forma descomplicada y sin ningún recato, y sin temor de transgredir su masculinidad hegemónica, la cual está muy presente en el hombre Caribe” (Cantillo Barrios, 2014: 166). El hombre rudo al que se refiere Cantillo Barrios, era Emil Castellanos, quien no sólo generó la imagen de un nuevo disfraz emblemático de las fiestas, sino que se convirtió en leyenda.

Emil Castellanos, se disfrazaba de mujer con cientos de trencitas en su cabello, y con una muñeca, se lanzaba sobre los hombres apostados a lo largo de los desfiles, quienes se sorprendían con su personaje, el cual sin embargo ya existía, como parodias de viudas o novias cuyos maridos escaparon al más allá o con una amante, normalmente un disfraz elaborado en el entorno del barrio, a partir del armario de las esposas o las madres. Equívoco o no, el mismo Castellanos fue invitado por la presentadora colombiana Pilar Castaño a su programa de televisión, que en aquella oportunidad tenía como tema la homosexualidad, y en el que un psicólogo, aprovechando el receso de comerciales, se encontró con la María Moñitos en el baño, le agarró el trasero, creyendo que su representación iba más allá de un disfraz, olvidando al ser real que se encontraba tras el personaje, recibiendo un fuerte golpe y una sentencia: “a este cachaco quien le dijo que yo era marica”. En una entrevista a los periódicos *ADN* y *El Tiempo*, Emil Castellanos expresó: “no tengo nada de homosexual. Yo lo que soy es un tronco de vivo y me gusta entusiasmar al público⁸⁴” (Franco Altamar, 2013: 2).

La presencia del sujeto que se reconoce como heterosexual, pero que transgrede esa orientación sexual en el Carnaval vistiéndose de mujer para gozarlo y pedir dinero, es uno de los diferentes estereotipos detectados por Catalina Ruiz-Navarro, al que hay que sumar las viudas de Joselito. Para Ruiz-Navarro las viudas, hombres y mujeres que por igual se visten de negro y lloran por las calles el martes de

⁸⁴ Responderá cualquier otro día, con su apariencia de Emil Castellanos, ante las cámaras de un noticiero de televisión, sin dejar de hablar con los ojos de vez en cuando, como para poner en evidencia que María Moñitos también participaba en la respuesta.

Carnaval, último día de las fiestas, a Joselito Carnaval, el personaje más importante que después de rumbeo sin descanso muere por los excesos. Las viudas “son interpretadas tanto por hombres como por mujeres sin que, en el caso de estos, se los tilde de homosexuales. El personaje, que se presta para la caricatura y la exageración, no representa un papel excluyente, y por eso, para algunos, se convierte en un espacio propicio para descansar por unas horas de la masculinidad” (Ruiz-Navarro, 2011: 199).

En dos crónicas, los escritores Carlos Polo y Libardo Barrios Escorcía, han rescatado la tradición de dos disfraces simbólicos de los Carnavales, la Abandoná y María Abanicos, ambos en 2017. La razón del rescate e investigación tiene que ver con el hecho de que los dos personajes en cuestión ya no llaman la atención entre el público para disfrazarse. La tradición de la Abandoná es contada por Polo empleando la memoria de sus propias vivencias:

Cuando era un niño, a mediados de los años 80, los hombres disfrazados de mujeres quejosas y en aparente abandono pululaban en Carnaval por las calles de los barrios, su escenario predilecto eran las terrazas, las tiendas, los estaderos y las orillas de los bares. Recuerdo que llegaban en grupos de a dos y de a tres y tomaban por asalto a mis tíos y vecinos que se saboreaban el Carnaval a golpe de aguardiente y frías. Los recuerdo maltrajeados, con un tufo endemoniado de tres días de trago, maquillados, con barba y bigote, con vestidos viejos, ajados, piernipeludos, llorosos, pidiendo dinero so pretexto de la manutención de sus hijos abandonados (unas muñecas de trapo que cargaban como a un trasto). Hace varios años que no los veo, su presencia para algunos incómoda, para otros divertida y tradicional, fue menguando con el paso del tiempo, ahora se ven cada vez menos, uno que otro en los desfiles y uno que otro recorriendo las calles de los barrios populares (Polo, 2017: s.p.).

El personaje de la Abandoná resulta de ese imaginario que se encuentra ligado a la manera como se vivían las fiestas. Las diferencias debían ser superadas sin dejar de mostrar las señales de que la masculinidad no estaba en entredicho, conservar los rasgos del macho costeño, y en ningún caso que se dejara escapar una sola señal de afeminamiento en el cuerpo ni en el maquillaje. Vivir la experiencia de los carnavales

como un goce que no interfiera con la masculinidad, pero que tampoco permita que afloren las identidades sexuales que la cuestionan. Eso le dejaron claro a Barrios Escorcia en su exploración del personaje de la María Abanico: “Yo soy un varón, y no dejo de serlo cuando me disfrazo; simplemente me tomo el trabajo de imitar a una mujer. No soy gay, porque el gay quiere ser más que una mujer, y a una mujer no se le puede superar en ningún aspecto, ella es única” (Barrios Escorcia, 2017: 93).

Los dos personajes, junto a manifestaciones como del Reinado del Cadillo, en el que hombres heterosexuales ataviados con disfraces femeninos folclóricos, compiten por un título, intentan limpiar e higienizar muy a fondo la masculinidad, para que no se contamine con ademanes, códigos y recursos femeninos. Si ambos autores son conscientes de que ya se ha ido perdiendo la tradición de disfrazarse de mujer, es porque también está en entredicho su masculinidad intocable.

Capítulo 6.- Resultados y análisis de entrevistas y documentos audiovisuales

6.1. Análisis de entrevistas y documentos audiovisuales

Esta investigación se propuso la obtención de unos resultados a partir del análisis de dos tipos de materiales: en la primera parte, las entrevistas en profundidad realizadas durante el desarrollo de la investigación entre agosto y septiembre de 2017, y en la segunda parte, los documentos audiovisuales, realizados entre 2007 y 2018, por diferentes realizadores.

Las entrevistas en profundidad fueron divididas en tres grupos: primero, las organizaciones (asociaciones, corporaciones, colectivos y grupos) y los organizadores de carnavales LGBTIQ+ o eventos afines como reinados y expresiones culturales, segundo, los activistas, gestores y colaboradores de eventos LGBTIQ+, y tercero y último grupo, las artistas travestis, transformistas y *drag queens*, que han actuado en *shows* organizados para las temporadas carnavalescas. En el grupo de organizaciones y organizadores se incluye en oposición a lo estudiado, el lado de quienes han organizado eventos como el Reinado del Cadillo, de carácter heterosexual, certamen en el que disfrazados de mujeres compiten por el título; y también a quienes organizan el Carnaval Intermunicipal de Santo Tomás y el Carnaval del Recuerdo de Baranoa, en los pueblos del mismo nombre, espacios y escenarios en los que se desarrollan en diferentes roles las prácticas travestis y transformistas. Nos hemos propuesto dar la voz a los entrevistados, cuya contribución fue importante para el desarrollo de la investigación, quienes son identificados en el texto, pero que en la cita están ordenados según la persona entrevistada y la fecha en que se llevó a cabo la investigación, cada letra al lado del año corresponde a una entrevista diferente, con los apellidos de quienes realizamos la investigación, por cual se repite por el mismo número de testimonios citados.

En una segunda parte, se analizan en dos apartados, contenidos audiovisuales relacionados con las prácticas travestis, transformistas y *drag queens*, que incluyen cuatro tipologías: diez documentales, tres reportajes, seis videoartes y cuatro registros no profesionales en los que los documentalistas, realizadores y artistas tomaron

elementos de las prácticas travestis, transformistas y *drag queens*, para establecer conexiones o para incorporarlas a sus múltiples objetivos, y contenidos fotográficos, en una selección de cuarenta y nueve imágenes de diferentes archivos. Algunas propuestas las emplearon como centro de las historias, otras como motivo de discusión, a veces con morbo y en el caso de los artistas, como punto para detonar los cuerpos en sus expresiones y sus posturas.

En el proceso que alimentó esta investigación, nos encontramos ante contenidos audiovisuales de diversa forma y género, en el que se presentan discursos alternativos sobre visiones de un fenómeno que parece ganar espacios para la divulgación a nivel internacional, pero que en la realidad local como la que nos enfocamos aquí, ante la irregularidad con la que se ha expresado, se entiende la misma diversidad de contenidos.

6.1.1 Organizaciones y organizadores de carnavales y fiestas LGBTIQ+

Sea que su relación se encuentre directamente enfocada a las prácticas travestis, transformistas o *drag queens*, o que como parte del desarrollo de las expresiones artísticas de las manifestaciones culturales, o que las apoyen quienes tienen el conocimiento o la especialidad en la ejecución de las prácticas mencionadas, se seleccionaron dos eventos en los que se desarrollan, el Carnaval Gay de Barranquilla y el departamento del Atlántico y el Sirenato Gay de la Cumbia de Puerto Colombia, y dos eventos en cuyos espacios culturales se producen o apoyan las prácticas en sí, el Carnaval Intermunicipal de Santo Tomás y el Carnaval del Recuerdo de Baranoa.

Los organizadores del Carnaval Gay de Barranquilla entrevistados fueron Jairo Polo Altamar y Fabián Gómez, Presidente y Vicepresidente de la Corporación Autónoma del Carnaval Gay de Barranquilla y el Atlántico, que tiene sede en Barranquilla; en el caso del Sirenato Gay de la Cumbia de Puerto Colombia, se entrevistó a Brando Sanjuan García, cuyo nombre artístico es Thael Osorio De La Rans, quien se desempeña como organizador de este evento; los organizadores del Carnaval Intermunicipal de Santo Tomás, Manuel Pérez Frutto, del Carnaval del

Recuerdo de Baranoa, Mariana Algarín y del Reinado del Cadillo de Baranoa, los hermanos Starling y Jorge Luis Silvera Barrios.

Existe un vínculo que hace comunes a la pareja Polo Altamar y Gómez, con Sanjuan García, Pérez Frutto, Algarín y los hermanos Silvera, y es que los cinco eventos fueron impulsados por la sociedad civil, con el convencimiento de que su continuidad aportaría al desarrollo de procesos artísticos, culturales y sociales entre las comunidades beneficiadas: las comunidades LGBTIQ+ de Barranquilla, Puerto Colombia y el departamento del Atlántico, y las de los municipios de Santo Tomás y Baranoa. Pero es a partir de aquí que las diferencias entre unos y otros se hacen muy notorias, cuando podría suceder lo contrario. Los organizadores de eventos LGBTIQ+ proyectan sus eventos como parte del patrimonio cultural del que se creen herederos, mientras los organizadores de eventos que reciben el apoyo de la mano de obra LGBTIQ+ simplemente creen que ayudan más no se reconoce en ningún momento cómo, quienes ni que sean artífices de los eventos, que no podrían existir sin su aporte.

En ese sentido, la orientación de las preguntas estuvo entonces encaminada a comprender, en el caso de los organizadores de los eventos LGBTIQ+, cómo lograron que las prácticas travestis, transformistas y *drag queens* se presentaran en un desfile público en las calles de Barranquilla. Polo y Gómez aseguran que

en las discotecas de aquí de Barranquilla, se pagaban sumas alarmantes por ver nuestros espectáculos. Espectáculos que se estaban perdiendo para una ciudad. (...) el Carnaval Gay es digno de representar a Barranquilla en cualquier parte del mundo porque somos los verdaderos actores, artistas del Carnaval. Comenzamos a trabajar eso con un grupo de amigos. (...) Veíamos que ese derroche de fantasía, de tradición se estaba perdiendo. Entonces, tuve la oportunidad y me nombraron rey de una de las discotecas, resolviendo sacar al Carnaval. ¿Por qué un espectáculo tan bello, tan grande, tenía que ser clandestino? Dirigido a quienes tuviesen el dinero en ese momento para presenciar el espectáculo que clandestinamente en ese momento se presentaba. Comencé a trabajar eso y saqué al Carnaval (González Cueto, 2017c).

Por supuesto, se refieren a espectáculos que se presentaban en bares y discotecas que funcionaban como tipo club nocturno, y de manera clandestina, que muchas veces eran perseguidos por la policía y clausurados. Las experiencias de un espacio cerrado tienen condiciones diferentes al espacio público, pero como fueron evolucionando históricamente los desfiles de los carnavales, en forma espontánea, travestis y transformistas, en su mayoría, en los años ochentas salieron a las calles

contiguas a los clubes, previo a realizar los shows en su interior. Una muestra rápida porque sin ninguna garantía de seguridad, las acciones performativas duraban pocos minutos. Polo y Gómez evitan mencionar estos episodios de violencia policial y prohibición que la jerarquía católica y los políticos impusieron sobre las manifestaciones artísticas LGBTIQ+ y que algunos participantes han reconocido a otros entrevistadores, como el caso de Víctor Ladrón de Guevara, cuyo nombre artístico es Julieth Pantoja o La Loba, quien preguntado por Leo Castillo sobre los inicios del Carnaval Gay y si hubo detenciones asegura

Yo iba mucho a Troya Inn Bar, un segundo piso, el de Murillo con la 41. Ellos estilistas, maquilladores de Barranquilla con relevancia nacional. Son una generación antes que yo y venían con un reconocimiento. El primer desfile iba a salir de aquí de la plaza de La Paz el año 1991. (...) Yo me vestí, era una cumbiamba y no nos dejó salir Félix María Torres, el arzobispo que estaba en esa época. (...) Fue un sábado de precarnaval, la plaza estaba todavía en obra negra. (...) Pero cuando llegábamos a –calle- Murillo con la –carrera- 41 vemos un camión de la élite (cuerpo Élite de policía). En el camión montaron a las locas y se las llevaron. (...) Se llevaron a Lino Fernando (Rosa Paulina), a nuestra reina, las más esplendorosas con sus vestidos maravillosos. A Lino Fernando y a Carmelo los vestía Alfredo Barraza, te puedes imaginar el nivel del vestuario. Lino y Carmelo que atendían a la esposa del coronel de la Policía comenzaron a llamar así que las soltaron. El sábado siguiente volvimos a salir al desfile, esta vez sí, con apoyo de la Policía. El año siguiente, mucho mejor. Las demás discotecas empezaron a sacar su combo (Castillo, 2018: s.p.).

Una organización como la Corporación Autónoma del Carnaval Gay, como cualquier entidad que debe mantener unas relaciones estables en la comunidad en la que se desenvuelve, por lo cual se puede entender que Polo y Gómez maticen las versiones sobre el surgimiento e historia de su evento, que manejan frente a organizaciones reguladoras como la Fundación Carnaval de Barranquilla, encargada del desarrollo de los eventos oficiales de las fiestas, estableciendo un marco armónico en el cual se utilizan palabras apropiadas para mantenerse y equipararse a la narrativa de las actividades reconocidas

Yo tengo veinte y pico de años de estar en el Carnaval Gay. Cuando me subo a la tarima a mostrarle el disfraz de nosotros me da hasta nervios. No por cobardía, sino de ver lo que hemos logrado: que una ciudad como Barranquilla nos respeta, nos quiere, nos aplaude y nos espera. El ver ese amor hacia la población gay. Cada año se suma más público, va creciendo el número de público, de invitados a nivel nacional e internacional. Muchos turistas... Muchos turistas de todas partes del mundo. El Carnaval Gay se convirtió en algo espectacular para esta ciudad. Estamos haciendo parte del... Patrimonio de esta ciudad. Lo tienen que declarar patrimonio de Barranquilla (González Cueto, 2017c).

Frente a su propia versión oficial, en el caso del Carnaval Gay, nos inquieta la diferencia en los términos empleados por la Fundación Carnaval de Barranquilla para separar los demás eventos, que mantiene en la edición de cada año una programación oficial, y se declaran operadores de un Carnaval de Barranquilla oficial. Al consultar la programación que divulga el Ayuntamiento de la ciudad, se encuentra la programación oficial y la programación de otros operadores. En su sitio web, la Fundación Carnaval sólo publica su programación oficial, se invisibiliza la de otros operadores. Nuevamente, los organizadores responsables del Carnaval Gay intentan manejar una versión que no afecte su propia imagen, o simplemente no existe una explicación clara de por qué existen dos programaciones y sólo una se considera oficial

La verdad es que el Carnaval Gay es autónomo. ¿Por qué es autónomo? Nosotros no podíamos dejar que el Carnaval Gay estuviese en manos de otros operadores porque no lo iban a hacer como nosotros lo hacemos. El gay entiende al otro gay, el gay conoce al otro gay. Tan es así que cuando el Carnaval de Barranquilla invita a los actores del Carnaval es una locura porque siempre los gais nos distinguimos por hacer las cosas muy bien y quedar bien todas partes, más que es el carnaval de nuestra ciudad. Ellos no hacen parte de nuestra organización, sino que nosotros hacemos parte, como patrimonio, del Carnaval de Barranquilla. Por ejemplo, la Noche de Guacherna de ellos, la Lectura... (...) Es como un valor agregado al Carnaval. Nosotros enriquecemos sus espacios, sus espacios artísticos, como sus desfiles, sus eventos (González Cueto, 2017c).

Esta idea de una programación oficial y una programación alterna en Barranquilla, no ocurre en pueblos como Baranoa, Santo Tomás o Puerto Colombia, donde existe una programación única, en la que tienen cabida todos los artistas de las fiestas. Para Brando Sanjuan García (Thael Osorio De La Rans), organizador del Reinado Sirenato Gay de la Cumbia de Puerto Colombia, constituir un evento que se celebra hace nueve años, la versión LGBTIQ+ del famoso Sirenato de la Cumbia, con 23 ediciones hasta 2018, en el que personajes de la farándula son invitados a participar en el evento ha sido crucial gracias al apoyo de los heteorsexuales, a pesar de que se sabe que la versión heterosexual mueve más público proveniente de otras partes del país, e incluso a los medios de comunicación que realizan transmisiones en directo, el Sirenato Gay sólo recibe la participación del público local:

con esfuerzo propio, aceptación y ayuda, hemos logrado tener cabida en el municipio – Puerto Colombia-. Comenzamos, como siempre, desde casa. Hubo mucha homofobia,

pero así fuimos rompiendo barreras y obteniendo más ayudas de las personas heterosexuales. No solamente estaban las personas de la comunidad LGBTI, sino personas heterosexuales que, con su minoría, nos ayudaban y nos brindaban su apoyo y aceptación. Así fuimos rompiendo ese esquema, lentamente, para tener del Sirenato de la Cumbia que, actualmente, es reconocido por todas partes (González Cueto, 2017)).

Sin embargo, cuando se preguntó a los organizadores del Carnaval del Recuerdo de Baranoa, Mariana Algarín, el Carnaval Intermunicipal de Santo Tomás, Manuel Pérez Frutto y el Reinado del Cadillo de Baranoa, los hermanos Starling y Jorge Luis Silvera Barrios, sobre la participación de la población LGBTIQ+ en los eventos mencionados, ya se trate de su organización o en los eventos mismos, expresaron que son importantes, pero no describieron en qué forma y en qué porcentaje, simplemente se da por hecho y no hay una lectura de su participación, puesto que se hable de que las fiestas son para todos, pero tal y como se hace en otros contextos, también es importante destacar su papel en el desarrollo de las mismas. Algarín expresó que la participación LGBTIQ+ es “muy activa. Son unas personas muy serviciales. Sin importar los incentivos económicos, ellos hacen su labor con mucho amor. Se unen en el Carnaval. Participan masivamente en el desfile. Ellos hacen sus disfraces y participan” (González Cueto, 2017I). Pérez Frutto dijo que

dentro de la Corporación, tenemos unas personas de la comunidad LGBT. Hay una muchacha que se llama Paola Maldonado. Ella tiene una comparsa linda en Santo Tomás. Nosotros la tenemos en las directivas actualmente; es la coordinadora de eventos. Hay otro muchacho llamado Carlos Manotas que también tiene su comparsa, y nosotros le damos cabida a todos ellos porque el Carnaval es de todos. Entonces, ellos nos colaboran mucho. En el Reinado, principalmente, Paola nos colabora porque ella tiene su taller de modistería. Ella se encarga de vestir a las niñas, a las reinas populares y a la reina infantil (González Cueto, 2017n).

Los hermanos Silvera Barrios, cuya familia organiza desde hace casi medio siglo un reinado de hombres, el miércoles de ceniza, cuando la temporada de carnavales toca a su fin, identifican a personas LGBTIQ+ que apoyan en el evento, aunque se considera que estas personas se encuentran allí para un papel limitado a preparar a los participantes, una relación de trabajo, siendo que prácticamente todo el evento se apoya en ellos. En el caso de Jorge Silvera, allí están apoyando, sin identificarlos: “En la caseta se presentan los participantes y sus preparadores, quienes son de la comunidad, de esa comunidad. ¡Tú los vieras! Es una competencia bacana y leal por ver quien los maquille más hermoso y tenga la mejor coreografía. Ellos se preparan

bastante. *Ellos* llegan allá; nosotros no los invitamos (González Cueto, 2017m), mientras para su hermano Starling Silvera, consideran que en su organización

Nosotros no discriminamos al hombre gay. Somos muy amistosos porque nosotros tenemos a una persona que nos organiza el evento en ese sentido que se llama Jhony Otero. Es una persona muy reconocida aquí en Baranoa, ya que ha sacado reinas. La Alcaldía está siempre pendiente de él para muchos eventos, y es una de las personas que nos ayuda. Él siempre habla con las candidatas en cuanto a planeación y también habla con la comunidad de él, que son gays, para llegar a un acuerdo sobre el maquillaje, preparación, vestuario, etc. Tú ves a un hombre normal y cuando los visten y los transforman es algo impresionante; es algo hermoso lo que ellos hacen. Ellos siempre tienen el apoyo de nosotros porque sin ellos el Reinado del Cadillo no sería tan hermoso y tan grande (González Cueto, 2017m).

Reconocen quienes organizan los eventos con mayoría de participación heterosexual que la población LGBTIQ+ es importante. La mayoría de los eventos de la temporada de carnavales reciben un apoyo económico muy considerable en comparación con los que se celebran fuera de este calendario, pero algo que hay que resaltar es que la mayoría son emergentes, y han sabido acoplarse a las realidades que enfrentan para poder seguir funcionando. Pero si se considera que los eventos heterosexuales son emergentes, en esa misma línea el Carnaval Gay de Barranquilla y el Sirenato Gay de Puerto Colombia, puesto que enfrentan mayores riesgos. Precisamente siguiendo esta idea, se preguntó por el proceso de organización de eventos con estas condiciones. Para Polo y Gómez organizar el Carnaval Gay conlleva desafíos, sobretodo cuando quiere mantener los estándares del Carnaval de Barranquilla, para lo cual se eligen reinas y reyes, de toda jurisdicción (distrital, departamental, cívico, central, etc.):

El proceso es muy difícil porque de todos los chicos trans, de los chicos de la población, ¿quién no quiere ser rey?, ¿quién no quiere ser reina? No solamente te estoy hablando del Carnaval Gay; ¿quién de Barranquilla o de las niñas barranquilleras no quiere ser la reina del Carnaval? Así es nuestra población —porque esta es una población no una comunidad-. Entonces, mandan un vídeo, nosotros las estudiamos, vemos sus hojas de vida y se nombra reina central. Hay reina central y hay reina cívica. Hay rey cívico y rey central. Tenemos embajadores del Carnaval (González Cueto, 2017c).

Tal y como ha sido un acontecimiento para el Carnaval de Barranquilla, también en el Carnaval Gay existe la figura de Reina de Reinas, que es aquella que representa a los barrios populares y que da cabida para la participación de los sectores que en el fondo tienen una tradición de aportes culturales a los Carnavales, para los cuales no es

suficiente con nombrar a la Reina Central del Carnaval, que tanto en uno como en otro existe. Con la finalidad de captar a los participantes de los barrios, CorpoGay intenta vincularlos lo cual le permite percibir también recursos teniendo en cuenta el concepto de inclusión:

Las reinas de los barrios populares de Barranquilla participan y se coronan en sus barrios populares porque son chicos que viven en los barrios populares de nuestra ciudad. Entonces, también tienen que hacer parte de la población, que ellos se sientan bien porque nosotros somos las personas que les hemos abierto las puertas y tenemos que hacerlos sentir que ellos son importantes, que todos los barrios de Barranquilla, que toda la población es importante para el Carnaval Gay (González Cueto, 2017c).

Pero, ¿es realmente cierto que todos son parte del Carnaval Gay de Barranquilla? Al periodista Jorge Enrique Rojas, uno de los fundadores del Carnaval Gay, Álvaro de Jesús Gómez, reconocido en el ámbito transformista como Gloria Ivonne, le confesó que los organizadores del evento lo hicieron a un lado:

—Me dejó en la calle, ¿sabes? En 1997 nos asociamos y la cosa funcionó hasta que me quiso robar el novio. Como no pudo, me quitó el trabajo.

—¿Pero cómo, si la organización era autónoma? Ustedes no tenían jefes, nadie podía suprimir un puesto u ordenar un despido...

—Ajá, niño, pues me secuestró por un día. Falsificó mi firma en una carta de renuncia que mandó a la Alcaldía, donde supuestamente yo lo postulaba como mi sucesor (Rojas, 2009: 55).

Un sector disidente que creó un cisma al parecer ya resuelto, Rojas reconoce que podrían haber sido rencillas que sin embargo no restaron importancia a la labor cumplida por CorpoGay en la región, una disidencia que tuvo nombre y líder. El Carnaval Gay comenzó en esa forma a sentar las bases de la inclusión, lo que habría de conseguir, con el apoyo de los sectores, grupos y artistas travestis y transformistas que reconocen su importancia:

Si lo que dice Álvaro de Jesús Gómez, presidente del Carnaval Gay Metropolitano, es verdad, Polo sería un usurpador que le robó el control del evento con las argucias de un timador profesional y los métodos de un capo de la mafia. Pero si lo que alega Polo, director de la Corporación Autónoma del Carnaval Gay de Barranquilla, resulta cierto, Álvaro de Jesús apenas sería un hombre resentido que vive para desprestigiarlo. El tira y afloja es largo y enredado. Tanto, que ya está revestido por esa necesidad extraordinaria que a veces tienen los enemigos perdurables en el tiempo de institucionalizar sus bandos con nombres y apellidos rebuscados. Un afán tan temerario como tonto que, en ocasiones como esta, termina convertido en un trabalenguas ridículo (...) tras el pleito, Polo se quedó con el registro original de la organización; Gómez, por su parte, fundó una disidencia a la que bautizó agregándole la palabra metropolitano al

nombre, como queriendo decir que el suyo es más grande que el del otro (Rojas, 2009: 52).

Tanto para Polo y Gómez, como para Sanjuan García, los eventos que organizan mantienen un espíritu de lucha y de trabajo que les permite posicionarse frente a las circunstancias de emergencia en las que se mueven. El impacto de los dos eventos, tanto el Carnaval Gay como el Sirenato Gay, con su sola existencia, lograda a fuerza de romper el muro que les conduciría a retroceder, ha permitido la visibilización de las artistas travestis y transformistas, que ya no sólo quedan relegadas al oficio del estilismo y la peluquería, o estigmatizadas por ser trabajadoras sexuales, sino que se presentan ante el público y toman la calle. Polo y Gómez creen por su parte que se debe a que

Nosotros trabajamos todo el año. La visión de nosotros es llevar al Carnaval Gay como el Carnaval de Islas Canarias, como el Carnaval de Brasil, como una Batalla de Flores. Yo lo sueño y yo sé que lo vamos a lograr porque lo hemos logrado todo: quiero que el Carnaval Gay tenga su propia Batalla de Flores en la noche, que todos los ex reyes, todas las ex reinas y todas las personas que hagan parte del Carnaval Gay desfilen. Esa es la visión que tenemos en este momento. Todos los días nos proyectamos y si hemos podido darle a Barranquilla lo que le estamos dando, yo creo que Barranquilla está en deuda con nosotros. Los empresarios y mucha gente importante están en deuda con nosotros porque le hemos presentado nuestro trabajo digno, limpio y unos espectáculos que Barranquilla se merece, y que todos los años va a exigir más (González Cueto, 2017c).

Sanjuan García, organizador de un evento que se desarrolla en un ámbito rural, donde las dificultades pueden ser mayores que los eventos realizados en Barranquilla, piensa que el trabajo al frente del Sirenato Gay ha sido un proceso complejo, aunque no entregó detalles, declaró que uno de los mayores problemas es la homofobia: “Es muy difícil porque hay gente en cada esquina, y tú sales y consigues la ‘guachafita’, la burla. Entonces, en mi caso personal, yo siempre he pasado con la frente en alto, sin darle importancia al ignorante. Prefiero ignorar y seguir de largo; superar esa homofobia, dejarles ese problema a ellos, y yo sigo con mi frente en alto hacia delante” (González Cueto, 2017j).

Frente a las dificultades que pudieron existir en su evolución, Polo y Gómez ven al Carnaval Gay con un potencial sustentado en las prácticas artísticas travestis y transformistas, y también como generadora de una economía que respalda en general

al Carnaval de Barranquilla, un potencial del que el Carnaval Gay toma parte, reconocen que viven los mismos problemas y realidades por:

la importancia del Carnaval Gay en los días de Carnaval con los actores y cómo se mueve la economía formal e informal dentro de los eventos nuestros, comenzando desde el vendedor de agua, de chito, de papita, el que vende el licor, el que pone las sillas, etc. Estos algunas veces hay que controlarlos porque se exceden en los precios, teniendo en cuenta que nuestros eventos son totalmente gratis; nadie va a pagar por taquilla. Entonces, a veces se exceden en el costo de las sillas, obviamente, porque la gente se interesa y los turistas pagan lo que sea, pero no es la idea que nosotros como gestores culturales, como dueños del evento quedemos mal porque lo que promovemos nosotros es que sea un evento abierto y totalmente gratis para el público (González Cueto, 2017c).

En una investigación realizada en 2010, y publicada finalmente en 2014 en inglés y en 2017 en español, el historiador Alexander Chaparro Silva expresaba que

toda consideración analítica sobre el Carnaval Gay de Barranquilla es una consideración sobre el carnaval en su conjunto. Sin duda el primero responde a dinámicas más amplias en la medida en que se inserta en el marco del segundo. Reproduce sus lógicas de manera similar, enfrenta sus mismos problemas –financieros, sociales, políticos- y reposa en un sustrato identitario común definido como barranquillero. Sin embargo, también se encuentra dotado de especificidad debido a que atraviesa situaciones que tienen que ver exclusivamente con los sujetos que allí participan interpelados en razón de su orientación sexual y de su identidad de género (Chaparro Silva, 2017: 102).

No son en ese sentido del planteamiento de Chaparro Silva dos realidades distintas, son pues dos realidades “profundamente emparentadas” (Chaparro Silva, 2017: 102), por lo cual no se entienden dos versiones, una de las cuales, como suele suceder, con los colectivos LGBTIQ+, fuera del orden oficial, que sin embargo la parte oficial no parece tener control sobre el tratamiento que reciben los actores del Carnaval Gay o del Sire nato Gay cuando desfilan en el espacio público, que se supone regulado:

Ya en el marco de los eventos gay, las entidades encargadas de organizar el carnaval poco o nada hacen para evitar que se presenten episodios injuriosos en contra de los participantes, agresiones que van desde el insulto y la mofa hasta todo tipo de violencia física. En la actualidad las autoridades de policía no acompañan plenamente los desfiles y no hay vallas suficientes para proteger a los participantes de las eventuales agresiones (Chaparro Silva, 2017: 116).

Ante la realidad de la visibilización también son importantes los procesos de memoria que van de la mano con eventos como el Carnaval Gay que tienen una trayectoria desde los años ochenta, y que vivieron luchas para su legitimación. A los entrevistados Polo y Gómez les preocupa el futuro, pero parecen tener muy claras sus

aspiraciones. Por un lado tienen una proyección sobre como desean que el Carnaval Gay se consolide en el espacio cultural del Carnaval de Barranquilla, pero teniendo en cuenta a los artistas de todas las orientaciones sexuales: “El Carnaval Gay necesita a esas personas porque nosotros sabemos del arte y cómo es el arte, pero nosotros podemos enseñarles a muchas personas que por tapar lo que son, no se acercan a donde está la esencia, a donde está la vida de todo lo que representa el arte” (González Cueto, 2017c). Con respecto a la preocupación por la memoria Polo y Gómez creen que es uno de los temas más importantes, que han recopilado materiales que requieren de un lugar para su conservación y su consulta, la preservación que trae consigo la perdurabilidad y la permanencia en el tiempo, la legitimación es también un vínculo con la memoria:

Tenemos que traer esa memoria en nuestros archivos porque nosotros tenemos muchos proyectos. Uno de los proyectos es poner una casa museo donde se muestre cómo comenzó el Carnaval Gay. Yo quiero que eso esté ahí presente. Yo quiero que los niños del futuro se empapen, que cuando nos vayamos, sepan que hubo un grupo de personas que trabajaron y que dieron mucho para que ellos vean y entiendan que nosotros no somos diferentes; que somos igual a ellos y que sea para los mismos aún más importante (González Cueto, 2017c).

En el segmento de las entrevistas realizadas a activistas, gestores y colaboradores de los eventos LGBTQ+ se pueden apoyar o contrastar las versiones que los organizadores han dado sobre el Carnaval Gay o el Sirenato Gay. Con sus versiones es posible constatar el proceso que han vivido estos eventos y la forma como han resistido para lograr visibilización, legitimidad y valoración.

6.1.2. Activistas, gestores y colaboradores de eventos LGBTQ+

El respaldo que eventos como el Carnaval Gay ha conseguido en los últimos años, mediante una nueva lectura de su trascendencia en el espacio cultural del Carnaval de Barranquilla, no habría sido posible sin el apoyo y reconocimiento de activistas, gestores y colaboradores pertenecientes a distintas organizaciones no gubernamentales (ONGs) y a dependencias públicas, que participan en sus procesos y se han convertido en sus defensores. Hacen parte de ONGs que fueron creadas en los años noventa y los dos mil, o de dependencias públicas que nacieron gracias a la Ley de General de Cultura de 1998. Pertenecen a una generación que recogió las banderas

de la lucha por los derechos de afirmación política y cultural que tuvieron un fuerte impulso de la nueva Constitución promulgada en 1991.

Para las entrevistas se contó con la participación del director de la ONG Caribe Afirmativo, Wilson Castañeda, fundada en 2009, que documenta y hace seguimiento a las violaciones de derechos humanos de las personas LGBTIQ+, ofrece acompañamiento a las víctimas, realiza investigaciones sobre la lesbofobia, la homofobia y la transfobia y desarrolla el activismo como estrategia para elevar la visibilidad y crear espacios participativos; de la Fundación Arenosa Vive (FUNDARVI), Heriberto Mejía Mercado, creada en 1991 y dedicada a la promoción, defensa y reparación de los derechos fundamentales de las personas que viven y conviven con el virus del VIH/Sida (acciones jurídicas-advocacy); de la Fundación Sky, dirigida por Hemel Noreña, ONG que trabaja por la igualdad derechos y la inclusión de las poblaciones vulnerables de Barranquilla y el Atlántico, fue creada en 2012; el Jefe de Prensa de la Corporación Autónoma del Carnaval Gay, Eusebio Castro, quien maneja las relaciones con los medios de comunicación y fue Rey Momo de la edición 2001; y la Secretaría de Cultura y Turismo de Luruaco, cuyo funcionario al frente, Emmanuel Morales, ha fungido por muchos años como jurado de carnaval y de concursos de reinas, así como también gestor de emprendimiento de los grupos folclóricos y danzas de la región Caribe.

Preguntados por la importancia del Carnaval Gay, evento más destacado en la región afín al colectivo LGBTIQ+, Heriberto Mejía Mercado expresó que

detrás de cualquier evento del Carnaval de Barranquilla, siempre hay personas LGBT, en cualquiera de los escenarios. La población LGBT en algunos años atrás quisieron formar su propio carnaval porque hay suficiente materia prima para eso, y sobra en calidad y en cantidad. Fueron algunas personas que tomaron la iniciativa (...) sacaron el carnaval de las discotecas a la calle y el barranquillero y el visitante (...) pero la cuestión es que había que formalizarse; no simplemente ser algunos cuantos, sino tener una organización que se agrupara formalmente para poder interlocutar con la institucionalidad (la Alcaldía, la Gobernación, con la propia policía). Y es así como después de varios años a principios de los ochentas y noventas comienza la concientización de formalizar una organización. Y es ahí cuando se empieza a hablar de crear una ONG que agrupara estos líderes y lideresas que estaban de manera independiente tratando de hacer cosas y tratar de tener mayor impacto, formalizándose en una ONG. Y es así como nace la Corporación Carnaval Gay de Barranquilla y el Atlántico (...) es ahí donde se empieza a crear el escenario político para garantizar que estas personas drag, travestis, transformistas, hombres y mujeres trans tuvieran el escenario de tranquilidad para poder mostrar al público su arte, la esencia del transformismo. (...) Creo que es algo emocionante y, de verdad, agradecemos a la

Corporación en los 90 porque fue muy duro combatir la homofobia, que aún sigue en Barranquilla, pero, por lo menos, ya tenemos un lugar privilegiado en el Carnaval, hace parte de la población de Barranquilla y de la agenda del Carnaval de Barranquilla. Ver, ir, asistir y aplaudir a la gente en la Gran Guacherna Gay, que es la gran guacherna de las divas del Carnaval, las mujeres trans que son las protagonistas en esa noche (González Cueto, 2017a).

Se asume que el Carnaval Gay, incorporado en el imaginario de las fiestas populares, el colectivo LGBTIQ+ ha obtenido reconocimiento y visibilidad frente a la homofobia, por ejemplo, que continúa rampante en las calles del Caribe colombiano, no es sólo un evento cultural con potencial artístico, sino una organización que ha puesto en marcha la movilización de sus actores, la conquista de un espacio ganado a pulso, para acceder al derecho inalienable de circular y expresarse libremente, más en escenario de las culturas populares, a la que están ligados desde hace mucho tiempo. Wilson Castañeda piensa que el trabajo realizado por la CorpoGay, su programa del Carnaval Gay y su evento más concurrido, la Guacherna Gay, ya han contribuido desde hace años a las movilizaciones en pro de los derechos de los colectivos LGBTIQ+, que es la movilización LGBTIQ+ más antigua del país:

si bien hay una ausencia de una agenda de derechos positiva, si hay una presencia permanente de expresiones culturales. La Guacherna Gay de Barranquilla es, incluso, anterior que las marchas del orgullo gay de Colombia, de Bogotá y Medellín; es decir, estamos hablando de casi 10 años de diferencia entre 1984 que fue la primera iniciativa del Carnaval Gay de Barranquilla hasta los años 1990 a 1992 donde se constituyen las primeras marchas en la ciudad de Bogotá y en la ciudad de Medellín. Entonces, ahí aparecen varios fenómenos. El primero es que en una región como el Caribe que se ha acusado históricamente de una ausencia de una agenda de derechos LGBT, ha existido, inclusive antes de las agendas de las ciudades principales del país, una agenda de derechos LGBT, pero amarrada al entramado cultural. El segundo es que estas regiones han logrado, a través del ejercicio cultural, mantener en la imagen, en el recuerdo de la gente, expresiones y manifestaciones LGBT que no están recogidas ni por la academia ni los defensores de derechos humanos ni las acciones de movilización social actuales que tiene el movimiento LGBT. En tercer lugar, espacios como el Caribe reivindican las expresiones culturales del movimiento LGBT por dos asuntos. (...) cuando tú comparas eso con las marchas del orgullo que tenemos hoy en la región Caribe, encuentras que, si bien, por ejemplo, en el caso de Barranquilla, hemos creado una agenda de la marcha del orgullo para diferenciarla de la Guacherna Gay, dándole a la primera un contenido de derechos, de reivindicación, dejando en la Guacherna un asunto más cultural y de idiosincrasia barranquillera, tú encuentras varios fenómenos. El primero es que espacios como la Guacherna de Barranquilla nos permiten hacer una conexión con las profundas raíces culturales que tiene el movimiento LGBT en esta región. Tú no encuentras en esta región mucha documentación sobre procesos organizativos del movimiento LGBT, pero tú haces una lectura en perspectiva de la Guacherna, del Reinado del Mar Trans en Santa Marta o el cabildo de Getsemaní Trans en Cartagena, empiezas a encontrar

historia de hace 10, 20 y 30 años de unos liderazgos LGBT que buscaron construir ciudadanía a partir de la cultura, con una ecuación muy bonita: La cultura capta a las personas LGBT bajo una visión utilitarista de pensar que los LGBT son muy creativos. Entonces, pueden ser mano de obra no calificada y a buen precio para la empresa cultural, y las personas LGBT empiezan a tomar consciencia ciudadana de una ciudadanía cultural y empiezan a exigir sus derechos (González Cueto, 2017h).

Sin embargo, se controvierte la utilización del término gay cuando la CorpoGay decide proyectar un término en el que algunos creen existen más personas travestis y transformistas que del resto de orientaciones del colectivo, tal y como han querido denominarse. Quizá el término alberga el reconocimiento de los derechos civiles igualitarios, pero se aleja o desvincula con la férrea lucha que dieron las travestis en muchos lugares de Latinoamérica donde reivindicaron su derecho a la movilización, como en Argentina, Brasil, Chile o México. El historiador Alexander Chaparro Silva cree que el término

Carnaval Gay es tanto equívoco para denominar el conjunto de representaciones que allí se recogen. Se impone la pluralidad: participan gays, transgeneristas, lesbianas y también heterosexuales. En todo caso, el grupo más visible es la población transgénero. Por ello, para algunos, el término Carnaval Travesti sería el indicado en la medida en que da cuenta del hecho fundamental de esta festividad: la reinención de un cuerpo definido como masculino en uno considerado femenino o, en todo caso, la combinación de ambos. Sin duda, el término gay es estratégico. Funciona como un término sombrilla para agrupar lo que se ha venido a llamar población LGBTI y con seguridad es más comercial y políticamente correcto que Carnaval Travesti –tiene mayor recordación entre las gentes debido a que ha logrado posicionarse con éxito en los medios de comunicación y en ciertos círculos políticos y académicos- (Chaparro Silva, 2017: 106).

En el caso de Hemel Noreña, activista, gestor y empresario, no cree que el Carnaval Gay sea del todo inclusivo, con lo cual no está restando su importancia:

Una de mis críticas más grandes en Barranquilla, donde todavía adolecemos de políticas públicas y todo el trabajo que se hace, es que realmente aquí no se respeta que tenemos un Carnaval donde el 70% de los hacedores de este somos de la población LGBT. Entonces, deberían de unificarnos los espacios. Respeto que Jairo Polo fue el hombre que abrió las puertas y abrió las calles de Barranquilla para que la gente saliera y demostrara su majestuosidad, sobre todo el tema de las mujeres ‘t’: transformistas, travesti, transexuales, porque realmente el show que se tiene en el Carnaval Gay es más de transformismo. Él tuvo las agallas de confrontarse y, ahora, tiene su propio carnaval (González Cueto, 2017f).

Pero Noreña no cree que exista diferencias de opinión y/o aceptación sobre el Carnaval de Barranquilla y la sociedad hacia el Carnaval Gay, porque todo lo que pasa es que

Creo que el problema que tiene Jairo Polo, con respecto a que las reinas lo apoyan a él con el tema del desfile, es por fecha porque su desfile siempre es el día siguiente de la Guacherna tradicional. Es el mismo día del desfile en Santo Tomás y ese día siempre se corona a la reina popular o al rey momo. Entonces, es muy difícil que la reina del Carnaval pueda acompañar el desfile gay, pero ellas siempre hacen presencia en el Bando. No sé si consigas registros, pero ellas siempre hacen presencia en el Bando de Jairo. Creo que nos quedamos con el reinado del Carnaval Gay, por acá, pero no hay esa simbiosis. Yo veo muchas veces, por ejemplo, en el espectáculo de Coronación de la reina gay, que estas están acompañadas por 3 a 6 bailarines, mientras que la reina del Carnaval Central le acompañan 400. Yo sé que a ninguno les pagan porque eso lo hacen por estar en el montaje como tal, pero no apoyan esto, y no sé por qué. Siempre ha sido mi discusión con la gente de la población porque no apoyamos nuestros propios espacios. Nos dedicamos a autodestruir, en vez de afianzar. Para mí, el desfile gay es el del martes –lunes- de Carnaval con las comparsas en la Vía 40 (González Cueto, 2017f).

Noreña se ha convertido en el emprendedor de las prácticas transformistas y *drag queens* en Barranquilla y en las ciudades vecinas de Cartagena y Santa Marta, porque durante varios años estuvo al frente de varios establecimientos de rumba, como socio o en conexión a aquellos que se abrían paso en los años dos mil. Uno de esos sitios, el más reconocido, fue la discoteca Sky, fundada en 2007. Al moverse en los circuitos, llegó a trabar amistad con las personas travestis, transformistas y drag queens, e incluso los maquilladores, vestuaristas y bailarines que apoyaron a las reinas del Carnaval y a toda la parafernalia que suele desarrollarse en los espacios de las manifestaciones culturales. Si estas manifestaciones copaban la atención diurna, Noreña lograba con Sky, al igual que otros empresarios, copar la atención nocturna. Se hizo eco de las vicisitudes de los artistas, los actores y los gestores, y reafirmó su compromiso con el activismo en los acontecimientos de 2012, cuando por ordenanza del ayuntamiento, se cerraron varios establecimientos LGBTIQ+ porque violaban, según los accionantes –la comunidad de vecinos del barrio El Prado⁸⁵ donde se ubicaban- sus Derechos Fundamentales: Tranquilidad, Vida digna y otros, con lo cual tanto Sky Bar

⁸⁵ El barrio El Prado es uno de los sectores patrimoniales más tradicionales de Barranquilla, y durante mucho tiempo fue reconocido por ser el lugar donde vivían las familias de la élite comercial, política y social de la ciudad. Considerado un hito en el ámbito urbanístico de Colombia, fue construido entre los años veinte y treinta del siglo XX, por Karl Parrish y Cía, inmigrantes norteamericanos que se establecieron en la región.

Restaurante como Studio 54 terminaron cerradas, con las consecuencias de borrar una memoria social y cultural en la ciudad, de la misma forma que se ha arrastrado a la región al olvido de sus procesos culturales y patrimoniales. En aquellas circunstancias, Noreña hizo las siguientes declaraciones a los medios:

aclaro que la falla viene desde la misma juez, porque cuando ella resuelve, primero le exige a los entes tener el máximo control sobre nosotros, sopena de incurrir en retiro de licencia de funcionamiento en cuarenta y ocho horas (48 horas), aparte de colocar que cesen los actos sexuales entre hombres en el sector de El Prado, eso denota obviamente la parte homofóbica y le dice al final a la Alcaldía que prohíba sitios de esta índole, no se a qué índole se refiere ella. Ahí notamos que la resolución de ella fue completamente homofóbica, discriminante y en contra de nosotros. Nos están satanizando por hechos que no tienen nada que ver con nosotros (La W, 2012: s.p.).

El proceso de higienización que iniciaron los planificadores de la ciudad comenzó en el momento en que se hizo necesario enviar un mensaje claro a los establecimientos, es decir, evitar prácticas que ponían en riesgo el orden normativo, especialmente referido aquellas prácticas travestis, transformistas y drag queens que atraían fenómenos que para quienes proveían los recursos para el funcionamiento de los mismos, no correspondía con la filosofía de los nuevos negocios. Desde 2012, empezaron a aparecer bares y discotecas que no incluían este tipo de prácticas en su programación, sobre todo en la zona más atrayente para los negocios, al norte de la ciudad, dejando un circuito muy limitado en el sur, donde la CorpoGay siguió recibiendo apoyo para realizar sus eventos, es decir, mientras permanecían en el margen, estas prácticas podían desarrollarse sin afectar a una imagen de ciudad más acorde con el turismo y la inversión económica, como sigue diciendo Noreña sobre la casi total extinción de prácticas transformistas y *drag queens*:

Por eso, yo siempre me empeñé en que era tan importante el tema 't' como lo era el tema gay. Es más, no me interesaba el tema gay porque, de hecho, hace poco, en una reunión en el SENA, yo decía que el gay puede llegar e inscribirse. El problema para el acceso a los estudios radica en las mujeres 't'. Entonces, una mujer 't' que, hablando políticamente, recibe bullying en el colegio, que sus papás las rechazan, ¿qué gracia pueden encontrar el levantarse todos los días a las 7:00 a.m. para ir a un colegio donde las van a insultar? Entonces, le pierden el encanto al colegio porque qué chévere sería que una mujer trans termine su bachillerato siendo transformista, travesti o lo que ella escogiera ser 24 horas, pero no pueden; tienen que dejar eso para la noche, dedicarse a la peluquería, a la prostitución. El otro día hablábamos de que habían cambiado los conceptos en cuanto a la rumba. Ya yo veo que en los bares gay no hay shows de

transformismo. Sé que *Lives*⁸⁶ hace alguna que otra cosa. Aquí me parece un poco hipócrita, que no las dejen entrar, pero que ellas sean las del show central. Me parece eso denigrante. Yo a ese sitio no voy. *Rumours*⁸⁷ se ha dedicado a la rumba electrónica, y las otras discotecas han ido desapareciendo. Creo que nada más está *Sucar*⁸⁸ en la Cordialidad⁸⁹. Entonces, ya se ha perdido la fuerza de eso. Cuando me reúno con gente joven, estos dicen que nada que ver con los shows de transformismo porque eso es 'boleta'. Una vez estaba en una fiesta de alguien de Uninorte, y todas conocían los shows de RuPaul, sabían cuáles eran las participantes de RuPaul. A los tres tragos, unas estaban haciendo los shows. Me dejan ese sin sabor de falsedad, de hipocresía social porque quieren hasta hacer sus shows. Cuando tú notas que una persona en un grupo pequeño te recuerda el personaje inicial, porque siempre van a imitar a alguien, tú dices: 'este lo preparó; este se mete en el baño a ducharse y está haciendo el show, este sabe cómo ponerse la sabana para que la amarre y se le haga el nudito'. No es una cosa improvisada, por lo que tú sabes que, en el fondo, quieren, pero socialmente se rechazan; o sea, se auto rechazan y rechazan al resto. Entonces, estamos en ese momento político que cosas como las de RuPaul debe incentivar a que la gente se tranquilice más con el tema del transformismo, con no mirar a la gente 't', con no señalar. Simplemente es una escogencia personal de cada uno (González Cueto, 2017f).

Los organizadores del Carnaval Gay tienen en la Guacherna Gay el espacio a través del cual dan cabida e impulso mayormente a las prácticas travestis y

⁸⁶ Lives Megaclub es una discoteca LGBTIQ+ que se encuentra ubicada en el barrio El Prado al norte de Barranquilla. Abrió sus puertas al público en 2012. En un sitioweb donde se promociona, un asistente declaró: "Lives nos llama la atención porque a pesar de ser considerada una discoteca gay, no cierra sus puertas a la gente heterosexual, por el contrario cada vez, cada fin de semana sus fiestas son geniales. No te sientes aislado sino todos somos parte de la rumba. Aquí no importan las preferencias sexuales, importa pasarla bien, disfrutar de un buen ambiente y disfrutar de la noche". Es necesario aclarar que la discoteca no se declara LGBTIQ+, pero sus asistentes piensan que sí.

⁸⁷ Rumours es un bar-discoteca LGBTIQ+, al igual que Lives Megaclub, se encuentra ubicada en el barrio El Prado al norte de Barranquilla. En un artículo en la sección de Entretenimiento del periódico El Heraldó, la periodista expresa las motivaciones por las cuales recomiendan el lugar: "Por petición de un público, que quiere explorar la diversión en esta esquina calurosa de Colombia, decidimos vivir la rumba gay friendly o amigable con la comunidad LGBTI en Barranquilla" (Muñoz Lorduy, 2015). Más adelante un asistente cuyo nombre es cambiado para mantener la reserva confirma sentirse cómodo en el ambiente que ofrece el sitio: "Son pocos los lugares que uno encuentra en la ciudad para divertirse sin tener que estar detrás de las puertas del clóset (...) es un lugar amistoso con todo el que quiera divertirse sin importar su orientación sexual" (Muñoz Lorduy, 2015).

⁸⁸ Sucar Disco Bar está ubicado en el suroccidente de la ciudad. Sus anuncios lo declaran un sitio explícitamente LGBTIQ+. Coincide con la versión que Noreña brinda en sus declaraciones sobre este sitio, que admite el ingreso de personas travestis y transgénero. No se encuentran reseñas sobre el sitio, a través de lo cual se le invisibiliza.

⁸⁹ La Carretera de la Cordialidad es una carretera nacional correspondiente a la ruta nacional 90, que une a Barranquilla y Cartagena de Indias. Es una de las bifurcaciones de la Troncal del Caribe en Barranquilla, y la prolongación de la calle 47 de dicha ciudad (la cual después de la carrera 14 se convierte en calle 56 y hacia el barrio El Bosque hasta la avenida Circunvalar se convierte en carrera 6). Su nombre se debe a que buscaba afianzar la fraternidad de las dos ciudades al lograr la construcción de dicha vía. Está ubicada en el suroccidente de la ciudad y conecta a Barranquilla no sólo con la ciudad vecina, sino con los pueblos del departamento de la cual es capital, Galapa, Baranoa, Campeche (corregimiento de Baranoa), Arroyo de Piedra y Peridales (corregimientos de Luruaco) y Luruaco.

transformistas, una opinión diferente a la expresada por Noreña en este sentido, es la de Eusebio Castro, quien cree que en la sociedad hay aceptación de las mismas y que en su caso ha podido constatar que participar en el evento, como si se equipara el mismo estatus que los heterosexuales tienen en los carnavales:

Tuve la oportunidad de ser rey momo del Carnaval Gay de Barranquilla en el año 2001. Fue una experiencia maravillosa porque yo pienso que el ser rey momo o ser reina central del Carnaval Gay es la máxima aspiración que puede tener un representante o un miembro activo de la población gay en Barranquilla. Ya después de ahí, no existe otro título, por decirlo así, y le da un plus a la imagen de uno dentro de la población gay. A partir de ahí, siempre tuve claro por las orientaciones que me dio el presidente del Carnaval Gay, el señor Jairo Polo, de que no era un fin, era un medio para permanecer activo dentro del Carnaval Gay. Fue algo muy nuevo para mí porque yo vivía en el exterior y no había crecido en Barranquilla, teniendo la oportunidad de conocer todo ese ambiente musical, toda esa cultura que desde niño le van enseñando aquí a las personas. Yo venía de afuera y no tenía esa formación, pero me encantaba el Carnaval. Acepté el reto sin ni siquiera conocer los ritmos autóctonos del Carnaval, sin tener una diferenciación de lo que es una danza o una comparsa y sin saber bailar como bailan aquí. Sin embargo, el señor Jairo Polo tenía claro que era la oportunidad para tenerme dentro del Carnaval Gay y empezar a trabajar con él. Desarrollé eso con mucho entusiasmo y, a partir de ahí, me enamoré más del Carnaval Gay de Barranquilla. Empecé a responsabilizarme con la idea de que no podía quedarme con ese conocimiento, sino que tenía que transmitirlo a muchas otras personas, a incentivarlas, a que se enamoraran del Carnaval y a trabajar conjuntamente de la mano con el señor Jairo Polo. De eso hace ya 17 años, pero ya el venía trabajando con el Carnaval hace más de 25 años (González Cueto, 2017b).

A partir de las repetidas menciones de Castro sobre el presidente de CorpoGay, Polo aparece como la madre a la que todas le expresan el agradecimiento y quien es la cara visible de un evento en que su organización les brinda apoyo, como el mismo lo afirmó en una entrevista

—Si aquí viene una marica con dolor de muela pero sin plata, yo se la hago sacar; si viene una con hambre, le doy de comer; si otra necesita estudio y yo puedo, le colabro. Ellas saben que ante un problema, aquí está Polo para ayudarles.

—¿Y de dónde viene tanta caridad?

—Soy una persona muy humana, los gays somos más pacíficos que cualquiera y todos los días nos queremos más” (Rojas, 2009: 56).

Castro cree que su competencia al frente de las comunicaciones de la CorpoGay junto a Polo, han logrado ganar espacios y afianzar relaciones, con lo cual las prácticas travestis y transformistas se han establecido en el imaginario: “El primer rey momo fue Juan Carlos Rodríguez. Con él se empezaron a dar los primeros espacios publicitarios y de inmersión dentro de la prensa escrita y de la prensa televisiva local. Cuando se

acaba el Carnaval del año 2000 y empieza el año 2001, el señor Jairo Polo ve que la herramienta fundamental para calar dentro de la población barranquillera son los medios de comunicación” (González Cueto, 2017b).

Sin embargo, parece que el apoyo que CorpoGay recibe no es correspondido al nivel del tamaño que personas del colectivo apoyan los carnavales y fiestas en los municipios, en donde incluso han creado una estética que funciona para las concursantes de reinados, muy comunes en estas celebraciones. Como dice Emmanuel Morales, quien se desempeña como jurado en estos eventos desde hace más de diez años:

La presencia de la mano gay y de la inspiración en el Carnaval, y yo diría, en todo el Caribe colombiano, es bastante fuerte. Y quizá no intencionalmente, pero desde su inspiración estética, por ejemplo, el tema de los peinados, toda la perfección de los peinados de las cumbiamberas, de la gente que está en las comparsas, de las mismas reinas, el maquillaje, los diseños del vestuario y las confecciones de estos vestuarios, generalmente, están elaborados, creados por gente de la comunidad LGBTI, la comunidad gay, específicamente. Entonces, está ahí latente todo este aporte estético desde su creatividad, desde su inspiración. Yo lo veo desde esa perspectiva porque me ha tocado estar detrás de bambalinas mirando todos los procesos de maquillaje, bailarinas, bailarines, reinas, etc., y es la presencia de la mano gay ahí, delineando, moldeando la esteticidad de los actores del Carnaval en ese momento (González Cueto, 2017e).

La práctica travesti y/o transformista ha influenciado y creado una estética en los eventos de Carnaval que se puede afirmar que sostiene la práctica del concurso de belleza, del estilismo, del reinado popular, etc. La forma como una práctica alimenta otra práctica está relacionada con el hecho de que si existen eventos de esta naturaleza es porque aquellos profesionales LGBTIQ+ han mantenido están o influenciados o implicados en las prácticas travestis y transformistas. Como lo asegura Morales, quien explica aquí el proceso estético

Aquí es donde se hace la producción estética de las reinas o de las candidatas, a veces, porque ellas son reinas en su pueblo, pero llegan como candidatas al Reinado del Folclor de Galapa, por ejemplo, o al Reinado del Sirenato de la Cumbia en Puerto Colombia. Entonces, tras bambalinas, están en sus camerinos improvisados, y tú ves la chica que llega con su pantalón corto o una lycra corta y una camiseta normal con zapatos tenis o sandalias, con el pelo lavado. Ahí empieza todo este proceso de secarle el cabello, de estirarle el cabello, de ir armando el moño perfecto para que la flor quede bien cuando se la pongan o para que la corona encaje. Tú empiezas a mirar cómo una chica fresca en su feminidad, que llega del pueblo muy fresca, muy tranquila, empieza a ser transformada a imagen y semejanza de su estilista, de su maquillador gay, quien empieza a crear el personaje de la reina. Esa chica del pueblo fresca, sencilla, a veces

muy humilde, la transforman con todo el tema del peinado, del maquillaje, cómo enfatizar las cejas, cómo subir el rubor, cómo sacarles la nariz si esta es muy pequeña, cómo sacarles mentón, afinarlas bastante y todo el proceso del vestuario, pero, además, lo que va más allá, es cómo crearles el ademán, el estilo en el escenario, la tarima, de tal forma que no se vea como la chica común y corriente del pueblo. Allí empiezan a decirle: camina así, mira así, saluda de esta forma, sonríe de esta otra forma, ya no vas a sonreír así, y esa sonrisa la dejas allá en tu casa para tu mamá y tu papá, la sonrisa aquí debe ser de esta forma: la gran carcajada. Empieza toda una transformación, pero desde adentro también. Queda a un lado la chica del pueblo y empieza a florecer una gran mujer en escena, desde su aspecto físico hasta su comportamiento en escenario o tarima. Yo digo que aquí hay una especie de transmutación. Lo que de repente el chico estilista no puede hacer con él en el momento, porque no se va a montar a la tarima en un reinado intermunicipal de mujeres, lo pone en escena. Su yo lo transpone a la chica que llega del pueblo con su cara lavada, y él empieza a moldearla a su imagen y semejanza; la va transformando hasta que está la imagen que él desea proyectar en esta chica, desde su sonrisa, su forma de despedirse, de hablar. Cuando he estado de jurado, entrevistando a las chicas para saber quiénes son, de dónde vienen, a veces, no logro encontrarlas. Lo que escucho de ellas es lo que el chico preparó. Suelo decir, por ejemplo, 'yo aquí no estoy aquí estoy viendo a Laura; estoy viendo a Ramsés, el preparador', 'esa forma de sonreír y esa forma de sentarse es de Pedro Díaz'. Entonces, uno dice: 'esta niña la produce Ramsés porque esa es la sonrisa de Ramsés', 'esta es la sonrisa, los ademanes y el estilo de Pedro Díaz o de Jorge Salgado'. Tú ves las chicas y ves en ellas reflejado al preparador. Tú, como jurado, estás tratando de llegar a ella, de saber realmente quién es la que está ahí, pero es muy difícil poder romper el moldecito, el esquema. A veces, no logro llegar a la chica y saber quién es la que está detrás de ese maquillaje y de ese vestuario de cumbiambera porque es muy fuerte el moldeamiento que le hizo el preparador. La transmutación, su creación, está ahí; su yo se reflejó en esa chica. Entonces, esa transformación es bastante rigurosa. De hecho, un día, en su jornada de preparación, una de estas chicas intentaba sonreír y moverse como le decía el preparador, pero no lo lograba, y él le exigía: '¡tiene que verse la marica en ti!, ¡qué se te meta la marica!, ¡qué se te meta la marica!, ¡ya, ya, ya!'. Yo no sé si eso será como una inyección o una capsula que te tomas, pero lo logran. Son berracos, lo logran (González Cueto, 2017e).

No cabe duda que las prácticas travestis y transformistas, en el caso del Carnaval Gay, que son las más visibles, tienen un componente artístico que ha servido para mantener los reinados y eventos de carnaval, así como para crear unas imágenes reclamadas por los organizadores para obtener los resultados sobre los que ha creado una expectativa en el público. Castro ha hecho hincapié en el aporte de los artistas LGBTIQ+ como artistas, una consideración que no está apoyada por ningún curador ni especialista del sistema productivo del arte, sino por la afirmación de quienes organizan y apoyan los eventos LGBTIQ+.

La población gay, no solamente de Barranquilla, pienso que toda la población gay del mundo entero está inmiscuida en toda aquella expresión cultural que se dé y en el arte; o sea, nosotros somos artistas innatos, somos artistas por naturaleza. Los grandes

estilistas de la ciudad de Barranquilla han sido protagonistas importantes dentro del Carnaval Gay. Es precisamente ese conocimiento que tienen del maquillaje, del vestuario, del diseño, lo que les ha permitido calar dentro de la población heterosexual de Barranquilla, y les ha permitido a estos grandes estilistas penetrar en esas esferas tan limitadas, en esos ghettos que se han formado, y han visto que si el estilista que es el que los arregla es un artista en cuanto al corte, en cuanto a tendencias, en cuanto maquillaje, entonces no solamente se limita a eso, es un artista también en su vida social. Es por eso que los apoyan y les han abierto las puertas. Es por eso que grandes estilistas aquí han sido reinas gais y reyes gais, pero es también por esa seducción de su arte, de su profesión a esas personas, que son los que han tenido las riendas de la ciudad en cuanto a lo cultural, alcaldes, concejales, diputados. Entonces, ellos ven y ahí se hace cierta familiaridad para que haya ese apoyo (González Cueto, 2017b).

6.1.3. Artistas travestis, transformistas y *drag queens*

Siguiendo el curso de las entrevistas realizadas, la última parte estuvo encaminada a profundizar en las prácticas travestis, transformistas y *drag queens*, siendo que entre los entrevistados unos aludieron a las prácticas travestis y transformistas, por convertirse en divulgadores de dichas estéticas, otros pocos como transformistas y *drag queens*. En el caso de los primeros, se encuentra el escritor John Better, autor del libro *Locas de felicidad. Crónicas travestis y otros relatos* (2009), quizás uno de los más importantes divulgadores de las prácticas travestis. En el espectro de las prácticas transformistas y *drag queens* fueron entrevistados Brando Sanjuan García, cuyo nombre artístico es Thael Osorio De La Rans, organizador del Sirenado Gay de la Cumbia de Puerto Colombia y el transformista-*drag queen*, Deibys De la Hoz, quien encarna al personaje *drag queen* de Doña Martha y también estilista y maquillador y Darwin Villa, conocido por el nombre artístico que adoptó como *drag queen*, Shorell. Por último, con la idea de esclarecer la mirada desde el punto de vista de un artista, fue entrevistado Edgar Plata, fundador y asesor de Caribe Afirmativo, quien se desempeña como profesor de artes visuales.

El escritor y performer John Better, ha asegurado que existe una estética travesti, transformista y *drag queen*, especialmente travesti, por lo que piensa que es muy diferente de una estética más elaborada, que es la que algunas élites intelectuales y socioculturales proponen e impulsan. Esa estética travesti, como lo observa Better, se desarrolla en los sectores populares de la región Caribe de Colombia, y es la que a contribuido con los carnavales. Desde niño, Better vivió en ese ambiente, sintiéndose

hija de madres travestis que le abrieron sus peluquerías y lo aceptaron como era. Parte de esas vivencias quedaron consignadas en su libro *Locas de felicidad*, y siguen influenciando su escritura:

Yo pienso que, en mi caso como escritor, el transformismo ha sido una manera de contar una historia que me ha tocado porque quizá, hasta yo mismo, de pequeño quise transgredir un poco el estatus. Quería ser otro y, no obstante, me colocaba las combinaciones de mi mamá, por ejemplo, como peluca, me colocaba los tacones; o sea, cogía lo que tenía a la mano para darle otra forma, manejar un poco lo que sería la feminidad, entre comillas. Ya con el tiempo, asumirme como gay, ya no como transexual, porque debo confesar que hubo un momento en que lo sentí, el no pertenecer a un género, pero igual la norma, la educación y la moralidad te llevan a otros espacios. Abandoné un poco la idea de ser mujer porque era mi primera idea desde pequeño. Me tocó abandonarla por muchas cosas como la familia. Con el tiempo la vida se encarga de colocarte a las personas indicadas, y una de esas personas fue Xiomara Rosa que fue un gran amigo mío transformista no travesti. Un chico que se vestía ocasionalmente para ir a rumbar, ir a comer, ir a divertirnos. Yo vi en eso que él hacía un acto de magia. Cuando él era Xiomara, él no era José, era una chica totalmente bellísima estéticamente, físicamente, y se comportaba como tal. No era ver a un travesti desbordado; era como alguien que asumía un papel. Yo lo admiraba porque cuando lo veía, decía: —¡oh Dios!, no era el amigo mío, no era José. Entonces, de ahí me viene un poco la admiración por esta comunidad. Me hice amigos de muchas chicas transformistas en la ciudad. Estamos hablando de mediados de los 90 más o menos. Ahí empiezo a inspirarme. Encuentro una cantidad de historias, de cosas que suceden, y empiezo a tomar nota de eso. Yo dije: —sino puedo ser un transformista, voy a ser un travesti del lenguaje, voy a transformar el lenguaje, voy a travestir el lenguaje que es lo que he venido haciendo un poco. Los términos nos condicionan. Yo pienso que el transformismo (...) es un arte, es una forma de expresión maravillosa, es ser otro. El travesti ya sabemos que es una persona que se puede vestir con frecuencia como mujer, entre comillas, pero digamos que las palabras siempre son un blindaje, son una especie de frontera, de algo que no te permite ir más allá (González Cueto, 2017d).

Cuando Better expone al carnaval como protagonista del travestismo-transformismo en sus crónicas y en su discurso, también cree que *Locas de felicidad* se ha convertido en la memoria de estas prácticas. A diferencia de escritores como Alonso Sánchez Baute y Giuseppe Caputo, que también son nacidos en el Caribe, existen unas profundas diferencias sociales, que a Better le tocó vivir, y que determinan el papel que desde la infancia y la adolescencia tendrán en el ámbito en que empezarán a desenvolverse. Por eso es que Better vive de cerca las prácticas travestis de la calle, mientras Sánchez Baute y Caputo viven las experiencias LGBTIQ+ de la élite, sea cultural o social. Esto es importante porque justamente a Better le toca prostituirse desde joven, en tanto los otros escritores estaban inmersos en sus ambientes educativos y sociales:

Un amigo me dice: tú eres la memoria marica de Barranquilla. Quisiera ser eso, desearía ser eso; poder reconstruir ese mundo que se ve con recelo, que se ve con desprecio, pero que existe, que está ahí. Entonces, digamos que *Locas de felicidad* es un poco eso, y se emparenta con el Carnaval porque es una festividad desde el nombre. En *Locas de felicidad* se encuentran cosas menos gratas como la muerte, como el odio. Ahí el Carnaval juega un papel preponderante. Esa máscara que te colocas los cuatro días para disimular quién eres o mostrar quién eres en realidad. Los Carnavales, para mí, representaron desde pequeño un universo mágico. Algo que me partió en dos. Ver a mi madre que no era mi madre; o sea, ver a mi madre disfrazada, con peluca, con maquillaje, con ropas brillantes. Descubrir eso: cómo otra persona se convierte en algo. Yo pequeño, encerrado, no podía. Estaba como enjaulado, y ver eso, para mí, fue como un descubrimiento fabuloso. Mis vecinos, Martín, la señora que hacía muñecas de trapo, Teresa, todo el mundo disfrazado, todo el mundo revelándose de una manera que nunca la habías visto. De una manera muy sensata que no ocurre siempre que quieres y que amas, y el Carnaval te permite ver eso. Ver a los otros, no sé si más reales, pero si más desinhibidos; sin miedos, sin ataduras, libres. Libertad que yo no tenía en esa época (González Cueto, 2017d).

Por tanto, desde su perspectiva, Better describe el proceso de creación de las prácticas travestis dos estilos marcadamente diferenciados, como son un travestismo popular y un travestismo *fashion*, no muy alejado de los planteamientos de investigadoras como Esther Newton –expuestos con anterioridad- que tienen como espacio de expresión los carnavales. Es evidente que las prácticas travestis populares corren un riesgo de extinción, debidas a factores culturales y sociales como la transfobia, que en los sectores populares conlleva a una gran carga emocional con la que lidian a diario:

Existe un travestismo popular que está alejado del *fashion*, de las lentejuelas, de los bares costosos gay que existen en cualquier ciudad; es decir, ese travestismo artesanal. Esos chicos que se visten con la ropa de las hermanas, de las primas. No hay peluca: bueno, compremos trenzas, pelo sintético. No hay tetas: coloquémonos esponjas, panes de \$100, \$200. Yo pienso que, en eso, más que trasgresión, hay un gran acto de imaginación. En los márgenes, el travestismo es una cosa bastante compleja. Es algo por estudiar. Yo he tratado, a través de mis escritos, de explicarlo, de decirlo, de desentrañarlo, pero me quedo corto. Además, es gente que está luchando contra corriente, está contra el viento (González Cueto, 2017d).

Algunos eventos LGBTQ+ como el Sirenato Gay de la Cumbia de Puerto Colombia, escenifican prácticas travestis y transformistas en su mayor parte, como lo vive desde su experiencia Thael Osorio De La Rans, el nombre artístico que emplea Brando Sanjuan García, desde el momento que decidió ser transformista: “uno comienza con pasos progresivos, vistiéndose con cosas de mujer, se va aceptando uno

mismo. Lo primordial de un chico transformista es aceptarse a sí mismo porque, de lo contrario, ¿quién te va a aceptar? Entonces, uno comienza lento, vistiéndose de mujer, aceptándose” (González Cueto, 2017j). Para Sanjuan García el proceso de ser transformista conlleva la incorporación de elementos que se seleccionan dependiendo del espacio, de los requerimientos y su actuación, por lo cual es esencial:

Lo primero que hice hoy fue peinarme. Estaba desde temprano en mi peluquería. Después me bañé, fui a mi clóset, seleccioné la ropa, zapatos y accesorios. Luego, yo mismo me maquillo. Es algo muy difícil (...) comienzo a borrar esas facciones de hombre cargadas que tengo. Me estoy viendo, y el espejo es el amigo mío que me ayuda a borrar esas facciones de hombre para ponerlas más delicadas, más suaves y, así, lograr lo que ves ahora (González Cueto, 2017j).

Un proceso de creación que enfrenta la complejidad y los riesgos como lo planteaba Better, y que el mismo Sanjuan García reconoce: “Cuando uno se transforma, en mi caso, digo que tengo que verme mejor que la otra, no ser igual que la otra porque, en esta comunidad, entre nosotros mismos, siempre está la discriminación. Por ejemplo, si yo llego bella, y a hay otra que no está bella, comienza la tiradera⁹⁰. Además, con una autoestima muy alta y autoaceptación, rompes cualquier barrera hacia ti” (González Cueto, 2017j). En ese difícil contexto en el que las prácticas travestis y transformistas de raigambre popular intentan mantenerse y sobrevivir, algunas artistas mantienen un perfil emprendedor, organizando los eventos, o simplemente siendo ellas mismas, como en el caso de Sanjuan García, en el espacio cultural de los carnavales.

En ese sentido, otros artistas logran promover sus creaciones en el ámbito de prácticas transformistas y drag queens, que se mueven en su mayoría, como mecanismos de acción afirmativa y política, las más de las veces como formatos de entretenimiento, que se desarrollan en reuniones de instituciones o eventos de organizaciones no gubernamentales, o en actividades como el Orgullo Gay en la región Caribe. Son los casos de la *drag queen* Doña Martha, encarnado por Deibys De la Hoz, estilista y maquillador, y la *drag queen*, Shorell, que es interpretada por Darwin Villa, artista, cantante y bailarín. De la Hoz, a veces parco, ante lo que podría no tener ya la misma importancia que siente pudo existir antes, cuando las prácticas transformistas y

⁹⁰ Expresión popular asociada con el hecho de que una persona lanza ataques verbales contra otra por diferentes motivos, especialmente, cuando se sienten aludidos o quieren iniciar una confrontación, como en el caso que aquí se menciona, entre las travestis es común atacarse por celos o por envidias.

drag queens hacían parte de la programación habitual de discotecas y bares de vida nocturna en Barranquilla, Cartagena de Indias y Santa Marta, declara que ser drag queen en su caso nació como un hobby, que lentamente fue convirtiéndose en una práctica reconocida:

Es un gusto, más que todo, porque por profesión no lo tengo. Nació en lo que uno llama literalmente mamandogallo⁹¹. Nació con un grupo de compañeros que también nos prestábamos para lo mismo y quisimos que la gente nos fuera conociendo. Probamos y sentimos que podría ser exitoso, y logró ser exitoso. Claro está que cada vez que lo hacíamos íbamos mejorando, tanto en lo personal como en lo profesional porque, más adelante, teníamos que hacerlo más profesional para tener más éxito, hasta donde llegamos, pero, como profesión, no lo creo. Lo tengo por un gusto (González Cueto, 2017g).

La forma y proceso a través de los cuales De la Hoz creó a Doña Martha, hasta tal punto de convertirse en el personaje, demuestran que dicha práctica no puede sostenerse como una broma, simplemente porque procede de las prácticas culturales mismas, que se desenvuelven en el contexto del artista:

Doña Martha salió de un programa de televisión reconocido, un *reality* donde no fue participante del *reality*, pero fue la ganadora de esa noche. El *reality* se presentaba en televisión. Nosotros nos presentamos en discotecas, haciendo una parodia del *reality*, y en ese *reality* existía una señora llamada Martha, una señora grande, robusta... Cuando quisimos hacer el *reality*, no nos enfocamos en ella, sino que, cuando yo me vestí o me transformé, todo el mundo me dijo que me parecía a la señora Martha. La señora Martha cantaba ranchera en ese entonces. A raíz de ahí, quedó la señora Martha. Es más, antes de eso, yo alcancé a presentar o hacer uno que otro show, en los cuales no me identificaba con ningún nombre. Creo que el que estaba haciendo la publicidad en aquel entonces promocionando los shows no me tenía ningún nombre, y hasta me alcanzaron a poner el nombre de la perrita que él tenía en ese entonces porque no tenía. Me alcanzaron a colocar dos nombres para diferentes publicidades, pero nunca tuvieron éxito como la señora Martha (González Cueto, 2017g).

Pero los términos son porosos, porque De la Hoz se considera transformista, aunque los estándares de su personaje estén situados en la práctica *drag queen*, lo cual no impide considerar su práctica con elementos transformistas y *drag queens* a la vez. Como lo explicó Better “Los términos nos condicionan. Yo pienso que el

⁹¹ “Es una actitud de buen humor muy frecuente en Colombia. Su característica principal es no tomar nada ni a nadie en serio. Va más allá de la tomadura de pelo y en algunas personas y ambientes se convierte en condicionante del lenguaje y las relaciones personales” (Montoya, 2006: 25). Aunque la definición de Ramiro Montoya pueda estar relacionada con el humor, no se debe tomar al pie de la letra en el caso de la actuación y creación de la práctica *drag queen*. El origen de la palabra tiene que ver con las peleas de gallos muy comunes en Latinoamérica. Se dice que antes de la pelea uno de los galleros le chupaba la cabeza a su luchador, el cual entraba mareado a la misma y podía esquivar los golpes. Al final, el dueño del perdedor decía que le habían mamado gallo.

transformismo, como te lo dije antes, es un arte, es una forma de expresión maravillosa, es ser otro. El travesti ya sabemos que es una persona que se puede vestir con frecuencia como mujer, entre comillas, pero digamos que las palabras siempre son un blindaje, son una especie de frontera, de algo que no te permite ir más allá” (González Cueto, 2017d). Sin embargo, De la Hoz, invitado en muchas ocasiones por su arte, enriquece la práctica:

Yo me considero transformista porque, mientras necesito, quiera o saque a la señora Martha, uno se mete en el papel o se transforma en ese momento en ella o en el personaje. Algo por lo cual siempre me he caracterizado y me gusta mucho es que vean a la señora Martha y luego me vean a mí realmente, y digan ‘¿tú eras?’, ‘¡qué chévere’. Eso siempre me ha gustado. Cuando en realidad hacíamos shows, muchos decían ‘¿vas a hacer show?’, ‘¿vas a sacar a la señora Martha?’, ‘¿y en qué momento?’. Nos alistábamos 40 minutos antes del show, y cuando ya la gente venía a ver, ya la señora Martha estaba armada de pies a cabeza. Ya yo estaba en ese papel del transformismo. Yo estaba metido dentro de la transformación de la señora Martha. Por eso, me considero transformista. Luego de que pasó el show, el evento, sigo mi vida normal, y eso le gusta a la gente. A la persona que conoce la señora Martha, le gusta mucho eso (González Cueto, 2017g).

Al indagar por elementos de la práctica *drag queen*, De la Hoz confirma los cruces estéticos y culturales entre una práctica y otra. No considera que su práctica sea travesti, pero ve, sin asegurarlo, que existen prácticas que se retroalimentan tal y como sucede entre transformismo y *drag queen*:

En el *drag queen*, siempre he considerado que uno tiene que tener un término o tenemos un término diferente a la perfección de una mujer, y nunca me ha gustado el travestismo porque, en realidad, nunca he querido ser una mujer. El *drag queen*, como se dice, es una reina de la noche, por el momento o por la ocasión uno tiene que ser la reina, pero no ganarse el reinado por belleza, sino por comedia, por exageración, por sacar una sonrisa, algo diferente, algo que la gente no está acostumbrada a ver la mujer o el asombro de hombre a mujer. Vayámonos al caso del travestismo, uno se asombra ‘¡guau, es un hombre!’, pero mira qué lindo es de mujer. En el caso mío, dicen ‘¡mira a ese hombre!’. Se ríen de verme en la exageración o el ridículo que estoy haciendo de mujer, pero es algo muy agradable. Es algo que, en muchos lugares, están tomando mal el *drag queen*; lo tienen de travestismo. Por ejemplo, hace poco, hubo un concurso donde me invitaron y yo no quise participar porque, al ver los otros competidores, pude apreciar que se iban más como al término travesti y no drag queen. Entonces, yo decía que ellos tienen ese concepto o tienen ese mal concepto, y yo, al estar yo ahí, no iba a lucir. La idea es que todos estuviesen al mismo nivel de *drag queen*, no travesti (González Cueto, 2017g).

A partir de la experiencia y el testimonio ofrecido por De la Hoz desde la práctica que reconoce vinculada con transformismo y *drag queen*, se puede inferir que de su

parte no existe la necesidad de una afirmación, sino de una vivencia, moldeada por las circunstancias, por quienes encuentran en su personaje elementos de su cotidianidad: “cuando tú ves a la señora Martha, tú ves a esa señora adinerada ordinaria, pero que no tiene un solo peso. Es esa mujer que tú la vez con sus pestañas largas, su buen maquillaje y sale a la calle enrulada, sale a la calle con su vuelta de gancho, sale a la calle con una toalla en la cabeza. Es la señora de aretes grandes, collar largo, pero sin depilarse el pecho” (González Cueto, 2017g). No es, eso sí, una actividad alejada de su compromiso profesional con el estilismo, tal y como se nota en la única imagen a la que tuvimos acceso y que será explicada más adelante en el archivo visual, un personaje que emerge de las orillas de una cultura, la caribeña, que tiene un repertorio significativo proveniente de la farándula y el intercambio de centros comerciales y medios.

En esa línea en el que vive una comunidad como las sociedades de las ciudades caribeñas colombianas, muy ligado a una forma de contrarrestar las conductas homófobas y transfobas, aparecen Tiffany Shorel y Shorel, creado por Darwin Villa, que hizo de las burlas y la discriminación en su contra materia prima con la cual creó a su personaje, un alter ego, según lo definió:

Olvido quien soy. Para empezar, olvido que soy Darwin Villa porque no tendría sentido ponerme una peluca y maquillarme si no salgo de mi esencia en ese momento. Como es un alter ego, o sea, un otro yo artístico, entonces, no tengo las limitaciones que podría tener Darwin Villa como el hombre común y silvestre. Digamos que la motivación siempre es generar impacto porque no tiene sentido que tú hagas una transformación para ser desapercibido. Creo que eso sería algo ilógico. Hacerlo de forma artística me genera o implica entrar al detalle del vestuario, el maquillaje, el buscar la peluca que se adecue a la intención que tengo en ese momento. Los tacones son vitales. Para mí, un tacón es lo más característico, incluso, por encima de la propia peluca. Estar entaconado constituye la esencia del propio y el verdadero transformista. Ese es el símbolo del transformista: tener buenos tacones y una boca bien maquillada. Tenemos que desempeñarnos con todo el nivel posible porque vamos a ser siempre objeto de críticas, y más por el solo hecho de ser homosexuales, porque no hay que desconocer que somos la llaga (González Cueto, 2017k).

En el caso de De la Hoz, Villa piensa que la práctica transformista está relacionada con la práctica *drag queen*, y que tales esquemas no pueden observarse como delimitaciones conceptuales, sino como acciones que se desarrollan dentro del contexto de las prácticas artísticas:

Personalmente, yo considero que hago transformismo artístico porque yo no me siento mujer. Dios me dio un pene que es un miembro varonil. No me siento travesti porque, para sentirme travesti, debí dejarme crecer el cabello, haber hecho una que otra modificación, aunque conserve mi miembro viril. Me gusta el transformismo artístico, escénico, porque amo el arte escénico, amo danzar, amo hacer monólogos tipo *stand-up*, amo cantar, amo interactuar con el público, amo la presentación. Entonces, yo siempre he intentado hacerlo de la mejor manera, dignificarlo; no quedar en la burla, en la sátira. Yo diría que yo haya intentado ser un drag si quiera por una noche, porque siempre he tratado de ser muy perfeccionista dentro de lo que cabe. Pero si te puedo decir con mucha claridad que he intentado hacerlo de la mejor manera y de la manera más profesional (González Cueto, 2017k).

Villa realiza su práctica drag como Tiffany Shorell y Shorell en marchas del Orgullo Gay, en eventos privados y realiza muy pocas incursiones en contexto del Carnaval Gay, con quienes parece tener diferencias técnicas, debidas a la manera en que se producen las relaciones entre los artistas. Apostado en el centro del escenario con una peluca kilométrica que le permite subir casi un metro más de estatura, en su actuación más polémica, encendió las críticas de Better, cuando le vio actuar en el escenario dispuesto por las organizaciones LGBTIQ+ con motivo de la marcha del Orgullo. Ya con anterioridad de todos modos Better había expresado su desazón con las marchas: “No sólo es salir desnudo por la calle en una marcha en tanga, y después qué, no todo es la fiesta o el supuesto orgullo gay. Yo estoy haciendo desde la literatura mi propio activismo” (Erazo, 2009). En su caso la experiencia pone el ritmo, y las críticas por duras que sean, son un aprendizaje:

Yo no puedo intentar compararme con otros artistas porque creo que soy único en mi especie, forma, concepto y estilo. Yo diría que valoro profundamente la intención de otros por crear un personaje o, quizás, no un personaje, porque es su identidad. Yo hablo de personaje porque yo soy artista y hago transformismo artístico eventualmente. No puedo menospreciar la labor de los demás, sin importar si mi percepción está en acuerdo o en desacuerdo con lo que vea en escena. De hecho, muchas veces, dentro del marco o el festejo del Carnaval Gay de Barranquilla y de la marcha gay que se realiza aquí en junio, me he acercado después de haber visto algunos shows y les he dado tips de forma muy humilde y honesta. Algunos los reciben con amor y otros me miran con desprecio. Eso va en la forma de percepción, los valores que tenga la persona y su humildad. (...) Yo le puedo decir a los chicos y chicas que hacen el transformismo que intentemos no parecernos a nadie, aunque uno siempre tiene ese modelo a seguir. Yo creo que lo peor es quedarse quieto. También es malo tender a estar señalando, juzgando a los otros. Yo tengo mi casa llena de espejos. Tengo una habitación especial llena de espejos de arriba a abajo. Allí hago todas mis locuras. Antes de salir a algún lugar, yo me veo de pie a cabeza, literalmente. Como sé que me van a dar mucho palo, yo intento que no me den tanto palo. No soy moneda de oro para caerle bien a nadie o a todos. Entonces, lo que intento es, según mi criterio y mi percepción, es minimizar este

tipo de comentarios desagradables hacia mi trabajo artístico que, indudablemente, van a ser directamente hacia mi persona (González Cueto, 2017k).

Tanto Villa como De la Hoz coincidieron en reconocer en su ejercicio de memoria la importancia de Camélica, artista transformista, que se hizo famosa en los años dos mil, llegando a realizar presentaciones con artistas afines como la mexicana Alejandra Bogue y la española La Prohibida. Incluso, como en el caso de Villa reconocer discotecas que a finales de los años noventa e inicios de los dos mil, fueron escenarios de las prácticas transformistas y drag queens en la región Caribe:

En Barranquilla, yo no viví la etapa en la cual vi transformistas, la época de oro con *Stage*. Yo llegué en una etapa en la cual yo empecé a hacer la locura. Entonces, yo no tengo esos recuerdos. Esa memoria no la tengo. Recuerdo un personaje muy singular que recuerdo con mucho cariño llamada Camélica. Camélica era una transformista muy distinta. Ella no era muy hábil con la danza o el canto, pero ella tenía una bendición, un don muy grande: podía envolver a la gente. Entonces, su peculiar oratoria era su gran fortaleza. De Camélica recuerdo ese poder de convicción, esa chispa, esa malicia escénica. Ese poder de convocatoria. Ella pudo estar en una coronación del Carnaval de Barranquilla. Creo que hasta le iban a sacar un cómic para El Heraldo. Tuvo entrevistas. Ella fue reconocida. De pronto, no tuvo ese auge como tal al final y partió muy joven infortunadamente, pero quienes la recordamos sabemos que fue un personaje que nos marcó de una u otra manera (González Cueto, 2017k).

De la Hoz afirma que Camélica fue un personaje muy notable de las prácticas transformistas y *drag queens*, a quien ayudó a transformarse desde el inicio así como a escoger el nombre con el cual adquiriría fama. Señala los elementos que pensaban tener en cuenta, porque pensaba presentarse a un concurso transformistas y *drag queens*:

Decidimos ponernos de acuerdo para elegir el tema que quería, cómo se quería ver ese día, comenzamos a hacer los accesorios, el vestuario. Teníamos todo: actitud, vestuario, maquillaje, pero no teníamos el nombre. Teníamos decisiones de varios, pero yo decía que no pegaban; o sea, el nombre *drag queen* es diferente a un nombre de un transformista normal. (...) Yo me acuerdo de que, dentro de los nombres que estábamos decidiendo, estaba Masturbalia (...) Ese era el nombre inicial de Gilberto -Gilbert Soto Medrano-, pero de la noche a la mañana, no sé de dónde salió que él se llamaría Camélica, y le gustó más que Masturbalia. Desde el momento que el nombre de Camélica se escuchó, a todo el mundo le dio intriga conocerla. Hubo un momento en que nadie lo conocía por Gilberto, sino por Came, y todo el mundo lo reconoce por Came. Gilberto (...) lo comencé arreglando yo. Todos los fines de semana tenía algo, había que arreglarlo dos y tres veces a la semana porque fue tan famoso, fue tan reconocido que, muchas veces —las redes sociales no eran como ahora— la gente se le ofrecía a él para arreglarlo. Ya Gilberto iba teniendo, no sólo esa faceta de *drag queen*, sino más de transformista cómico, más mujer cómica, pero con ese toque de *drag queen* porque el nombre no lo podíamos disfrazar tanto. Tanto así que Gilberto o Camélica

cada noche tenía el apellido de quien lo había arreglado o ayudado. Eso fue Camélica (González Cueto, 2017g).

En ese marco es interesante entender porque las prácticas travestis, transformistas y *drag queens* han sido marginalizadas o porque no ciertos sectores no las consideran prácticas artísticas. El artista LGBTIQ+ Edgar Plata, uno de los fundadores de la ONG Caribe Afirmativo, y uno de los más reconocidos en el ámbito caribeño, considera que

Las prácticas artísticas vienen siendo, para mí, una especie de estrategia para asumir una posición y para hacer una propuesta artística. Hay mucha gente que puede decir que ya el transformismo es una práctica artística, y lo respeto, puede ser que sí, pero también depende de la persona que lo asuma. Pienso que esto depende más bien de la persona que asuma el transformismo y cómo asume arte dentro de su accionar porque pienso que todo puede llegar a unas esferas artísticas en la medida de que la persona tenga consciencia de lo que esté haciendo, tenga respeto por el arte y sublime eso que está haciendo. Entonces, inicialmente, puede ser parte de la práctica artística como una estrategia, pero, a medida que esa persona lo convierta en algo muy serio y sublimado, puede llegar a ser una obra de arte completa (González Cueto, 2017i).

El devenir de las prácticas travestis, transformistas y *drag queens*, como lo ha asegurado Plata, se encuentra también moldeado e influido por el papel que los agentes que componen el sistema productivo artístico (academias, curadores, gestores, consumidores, activistas, etc.) puedan cumplir para revitalizarlas y valorarlas. Dentro de ese importante papel se encuentra la dinamización de la memoria como forma de lograr la visibilización y el reconocimiento. De esa forma, la representación audiovisual (documental, reportaje, vídeo, videoarte, fotografía, etc.) sobre estas prácticas nos permite trazar un panorama de su desarrollo. Tal y como a partir de las entrevistas se ha podido formar un ideario de las experiencias, también es posible comprender y reflexionar sobre su acción e intervención como expresión artística y estética.

6.2. Documentales, reportajes, registros amateur y videoarte

En el desarrollo de la investigación, para detectar evidencias audiovisuales de las prácticas travestis, transformistas y *drag queens*, se encontraron diferentes contenidos que fueron agrupados en cuatro tipologías según su género: documentales, reportajes, videoartes y registros amateurs. Los contenidos fueron seleccionados teniendo en

cuenta su relación con la temática de carnaval, con las prácticas travestis, transformistas y *drag queens*, y con base en su género, nos interesaban elementos como la memoria en el documental, la representación y el tratamiento de la información en los reportajes y en los registros amateur, y los elementos experimentales combinados con los culturales en el videoarte. Otros criterios quedaron de lado frente a la escasez de la producción audiovisual en la región relacionada con el tema, siendo que como lo pudimos constatar en el capítulo 3, la mayoría de dicha producción se realiza en Bogotá, aunque existen también allí limitaciones. Se trató de tener una muestra rica en miradas y contribuciones desde el lente muy variadas. En lo que respecta a los documentales, se seleccionaron diez:

- *Cada uno sabe su secreto* (Gloria Triana, 2007, 26 min)
- *La puntica Sal con el korazon* (Rafa Vargas, 2009, 38 min)
<https://www.youtube.com/watch?v=6RSBd0l0-PQ>
- *Disfrázate como quieras* (Julieta Escobar Eljach y Diego Lummerman, 2010, 21 min) <https://vimeo.com/16887311> ó <https://vimeo.com/9887856>
- *Comunidad LGBTI. La historia de Linda Yepes*, de la serie *Dossier* (Juan Carlos Flórez, 2015, 21 min)
<https://www.youtube.com/watch?v=EhsJQl3UAa0>
- *Crónicas traslocadas: La Madonna de Maicao* (Víctor Cantillo, 2015, 25 min) <https://www.youtube.com/watch?v=fv2E3ShoiXY&feature=youtu.be>
- *Cuando la guerra se convierte en Carnaval* (Cesar García Garzón, 2017, 11 min) <https://www.youtube.com/watch?v=wZmeFWDIFYs>
- *Mar de colores: Carnaval Gay* (Luis Fernando Malagón, 2018, 24 min)
<https://www.youtube.com/watch?v=9Hfc3JZqYxk>
- *Sin Closet Historias Guacherna gay: la historia de la reina que soñó con ser psicóloga* (Pilar Cuartas Rodríguez, 2018, 5 min 36")
<https://www.youtube.com/watch?v=72soPCi68kl>
- *Sin Closet Historias Oriana Martínez Mataron a una trans ... y a su familia* (Pilar Cuartas Rodríguez, 2018, 7 min 03")
<https://www.youtube.com/watch?v=gfTw-IDdY-o>

- *Sin Closet Historias Casa de Madonna, el refugio de las trans venezolanas* (Joseph Casañas, 2018, 4 min 26")
<https://www.youtube.com/watch?v=vlw7n77fulQ>

El documental realizado en los dos mil, titulado *Cada uno sabe su secreto* (Gloria Triana, 2007, 26 min), puede considerarse un trabajo pionero, en dedicarse casi por completo al Carnaval Gay y a la participación del colectivo LGBTIQ+ en el Carnaval de Barranquilla. Detrás de su realización está la experiencia de la antropóloga y documentalista Gloria Triana y el también antropólogo Jaime Olivares. Al principio los realizadores emplazan un texto: “La ciudad de Barranquilla celebra hace más de un siglo un carnaval donde confluyen diversas expresiones culturales del Caribe colombiano. El travestismo está presente en algunas danzas tradicionales, comparsas y disfraces individuales” (Gloria Triana, 2007). Si entre las finalidades del documental era poner en contexto la diversidad de expresiones culturales, entre ellas las prácticas travestis, no se entiende por qué deciden hacer referencia sólo a éstas, desconociendo las demás, es decir, las prácticas transformistas y *drag queens*, siendo que las mismas aparecen a lo largo del mismo. Tal vez una posibilidad es que para los realizadores todas entran en la misma categoría. Sin embargo, pese a esto, se postulan dichas prácticas, en palabras de quienes presentan sus testimonios como Álvaro de Jesús Gómez (Gloria Ivón): “Déjeme contarle una historia de amor, de amor al arte, porque es arte de la mejor calidad eso de ser por unas horas lo que se quiso ser toda la vida” (Gloria Triana, 2017). O como expresó Eusebio Castro, Jefe de Prensa de la CorpoGay: “Somos sensibles al arte, a embellecer, a buscar como la perfección, a transportar esa belleza que nosotros idealizamos en una mujer” (Gloria Triana, 2007). Tanto para Gómez “Somos teatro callejero de la mejor calidad” (Gloria Triana, 2007) como para la estilista travesti Lorena Arenas “Nosotros somos unas actrices prácticamente, siempre tratamos de imitar lo mejor. Es como si nosotros escribiéramos un guión o una novela de nuestra vida” (Gloria Triana, 2007), la acción artística travesti, transformista y *drag queen*, hace parte de un repertorio que incluye la intervención en el espacio público.

A lo largo del documental se encuentran exponentes de las prácticas travestis, transformistas y *drag queens*, como en el caso de Lino Fernando, estilista de las élites

de la región, reconocido por su desempeño en el Concurso Nacional de la Belleza, y quien murió asesinado, cuyo nombre artístico era Rosa Paulina, según sus palabras la primera reina del Carnaval Gay nombrada en 1987:

Me sentía como la Reina del Carnaval de Barranquilla. No tenía nada que envidiarle a la Reina. Mis súbditos era el pueblo, el pueblo estaba en la calle viéndome, no me rechazó en ningún momento, al contrario todo el mundo me aplaudía, todo el mundo me decía que estaba divina. Por algo le decía a un amigo mío que ya murió: Por algo pasará a la historia, seré la primera loca apedreada o la primera loca aplaudida de esta ciudad (Gloria Triana, 2007).

No obstante, el documental intenta establecer una mirada positiva sobre el fenómeno, creemos que por mucho que intentaran no mostrarlo, demuestra que existe discriminación, en contraposición a lo que expresa Lino Fernando, sobre la posibilidad de una aceptación en plenos años ochenta. En una escena una transformista intenta tomar un taxi para marcharse del evento Guacherna Gay, pero cuenta a la cámara que no le quieren hacer el servicio, mientras en otro corte se escuchan las burlas y los gritos de los viandantes, ante lo cual exclama: “Es la historia de los gays” (Gloria Triana, 2007). Al término del documental, Emmanuel Morales, actual Secretario de Cultura de Luruaco, en el departamento del Atlántico, defiende la pluralidad de la cultura, a la cual contribuye el colectivo LGBTIQ+:

Un carnaval gay como sectario, como exclusivo, no tendría razón de ser porque excluiría a mucho del trabajo gay que se viene haciendo dentro de las cuatrocientas cumbiambas, comparsas, en las cuales la presencia gay es notoria en toda la estilización, el maquillaje, en el diseño de carrozas y vestuario que es producto de miles y miles de manos gay, porque mañana nos van a salir entonces los del carnaval de las comunidades negras por un lado, los del carnaval de los indígenas por el otro lado, los del carnaval de las monjas y las religiones por el otro lado, y esto ¿qué es? ¿sectario o qué? Lo gay y lo no gay tiene que fundirse en esta universalidad de la cultura (Gloria Triana, 2017).

Ese sentido crítico representado por Morales, deja escapar por parte de los realizadores la acción del performer Alfonso Suárez, que se declara farota en el comienzo del documental, pero que en más de dos cortes, aparece en su papel de viuda de Joselito Carnaval, el martes de Carnaval, pero no se incluyó ni una sola alusión a este transformismo artístico. Suárez, que hace parte de la comparsa *Disfrázate como quieras*, establece una distancia del Carnaval Gay, leyendo una

declaración en la que se alinea del lado de la tradicional danza de las Farotas, en forma aséptica.

En otros documentales la realidad de la discriminación y la transfobia es vista con desdén, como en el caso de *La puntica Sal con el korazon* (Rafa Vargas, 2009, 38 min), en el que un grupo de travestis se sienten atacadas por la personificación de un transformista heterosexual que se mofa de ellas al pretender actuar en la misma forma en que se dirige a los heterosexuales, lo que crea una irritación muy fuerte en una de ellas, en pleno desfile. El documental sigue a los participantes de la comparsa *La puntica no ma'*, en la cual participan en su mayoría artistas, que se declaran fuera del establecimiento, intentando que las artes vuelvan a los carnavales, por lo cual no son una comparsa de disfraces, sino una comparsa de artistas, que dejan volar su creatividad, con las alusiones más elevadas, un laboratorio experimental en movimiento, como el mismo documental. Las discusiones sobre la forma en que la comparsa participará en el desfile del sábado de carnaval, la Batalla de Flores, la desorientación para encontrar el direcciones de lugares para abastecerse de materia prima para vestuarios y maquillajes, o para encontrar el desfile, ponen en escena el espíritu creativo de quienes son los habitantes de la ciudad, que permanecen en el margen de la celebración (vendedores ambulantes, vecinos de los barrios populares, conductores de transporte público, disfraces improvisados en la calle para obtener recursos económicos, etc.). La comparsa se escinde de *Disfrázate como quieras*, por considerar la necesidad de muchos de sus miembros en el hecho de la segunda de desvirtuar el desarrollo de la creatividad carnavalesca, lo que termina conminándoles a crear una nueva comparsa.

Precisamente en el año siguiente, aparece el documental *Disfrázate como quieras* (Julieta Escobar Eljach y Diego Lummerman, 2010, 21 min), dedicado en todo a la citada comparsa, siguiéndoles el paso en su participación nocturna en el desfile de la Guacherna⁹², incluso en su intento por subvertir el orden impuesto por los organizadores de la empresa Carnaval de Barranquilla, que llega a tardar muchas horas

⁹² El desfile de la Guacherna es el anuncio de la celebración de los días del Carnaval de Barranquilla. Se realiza un viernes, una semana antes del inicio programación carnavalera. Es presidido por la Reina del Carnaval, en un día en que la ciudad queda totalmente sitiada y en caos absoluto antes, durante y después de dicho desfile. El Carnaval Gay tiene su contraparte al día siguiente sábado, llamado por CorpoGay, la Guacherna Gay.

para dar la autorización para comenzar el desfile. Los participantes de la comparsa marchan decididamente hacia su objetivo, traspasando los controles rígidos policiales, e ingresando por una zona controlada con vallas metálicas, resolviendo el problema en la única forma en que una comparsa como *Disfrázate* puede resolverlo, mediante la acción de sus participantes como dice la directora de la Comparsa, Vilma Gutiérrez de Piñeres: “Vamos a hacer nuestro propio recorrido por primera vez. Esto es rebelión” (Julieta Escobar Eljach y Diego Lummerman, 2010). Algo que históricamente forma parte de la vida de la comparsa, en palabras de una de sus integrantes, Deyana Acosta-Madiedo: “y *Disfrázate* salía, salía puntualmente, era como una chirimía, era un grupo ahí anárquico total disfrazándose de varias cosas. Un homenaje a la diversidad, al caos, pero un caos armónico ” (Julieta Escobar Eljach y Diego Lummerman, 2010). En las imágenes se aprecia la puesta en marcha de prácticas transformistas, y especialmente *drag queens*, que en los últimos años han encontrado su lugar dentro del amplio espectro que alberga la comparsa.

Al entrar de lleno en la década de los años 2010, aparecen documentales que exponen la realidad de las prácticas travesti y transformistas, en el contexto de la región Caribe conectadas con el Carnaval de Barranquilla directa o indirectamente. La serie de programas *Dossier* del canal regional de televisión del Caribe colombiano, Telecaribe, realizó el documental *Comunidad LGBTI. La historia de Linda Yepes* (Juan Carlos Flórez, 2015, 21 min), en el que se trata la vida de la presentadora transgénero, que mucho antes de decidir hacer la transición a mujer transgénero, fue una reconocida transformista llamada Linda Dangond Noreña, que en 2012 fue nombrada por CorpoGay como Reina Cívica del Carnaval Gay, y que siendo mujer transgénero lo fue como Reina del Carnaval Gay de Barranquilla y el Atlántico 2016. Es un documental que utiliza el interés que puede significar para la audiencia televisiva la historia de una persona transgénero, para realizar un documental –con cortes de reportaje–, en el que distintas voces –en su mayoría heterosexuales– explican las diferentes circunstancias a las que se enfrenta una persona que decide realizar su transición sexogenérica. Sin embargo, siendo que el personaje está fuertemente vinculado en parte a la cultura Caribe, se observan imágenes de archivo de la Marcha del Orgullo de Bogotá, que desvían la atención sobre las dificultades del proceso que Linda Yepes enfrentó para

lograr sus objetivos, pues regresó a su ciudad, Barranquilla a trabajar y desempeñar el rol de presentadora. Pero el documental logra marcar una diferencia con reportajes de corte amarillista que se han ocupado de esta temática.

Interesante también destacar el documental *La Madonna de Maicao* (Víctor Cantillo, 2015, 25 min), perteneciente a la serie *Crónicas traslocadas*, realizado por Mar de Leva Producciones, que aborda la historia de la activista LGBTIQ+ Adolfo Badillo, quien toma el nombre artístico de Madonna Badillo, desempeñando su actividad en un pueblo de más de cien mil habitantes en el extremo norte de Colombia, llamado Maicao⁹³, en el departamento de La Guajira. En el caso de Madonna su práctica es transformista, aunque se sienta como mujer trans, cuando hace el show con el cual toma inspiración de la cantante, compositora y actriz norteamericana, que se hizo famosa por su carrera como intérprete en los años ochenta. En uno de las imágenes se observa a una audiencia numerosa reaccionar con discriminación ante la presentación de Madonna Badillo, quien ante la cámara reconoce que lleva hasta la fecha de realización del documental, más de veinte años realizando su práctica transformista. Nada que sorprenda, en un escenario tan hostil como en el que vive y desarrolla su carrera. Su carrera empezó en Barranquilla, a donde llegó para estudiar peluquería. Allí, según cuenta en el documental, se topa con las prácticas travestis y transformistas:

Allí conocí yo a las travestis. Entonces yo me fui seriecito de aquí y cuando veo a la mujer travesti digo ¿ella por qué viste así -yo en mi ingenuidad- si es hombre? Se ve muy bien. Y después yo dije, yo quiero ser como ella. Me transformé. Cuando ya terminé me vine para Maicao, mi mamá me vio y dijo ¿por qué vienes así? Yo le digo Mami ya esto es la moda, tienes que ponerte a pensar que ya yo soy así, yo quiero seguir siendo así, en Barranquilla hay miles como yo (Víctor Cantillo, 2015).

A lo largo del documental Badillo cuenta también su difícil situación ante su familia y ante el pueblo: “Tuve que salir y así yo poder desafiar al pueblo. Aquí han venido travestis y no les ha gustado por ese rechazo, que hasta a piedras las levantan. Aquí en Maicao hay pocas, tres o cuatro de ahí no pasan, y esas no salen. Siempre hay un desadaptado que le lanza improperios a uno” (Victor Cantillo, 2015). Pero su acción artística como Madonna ha sido realmente la forma en que ha resistido para cambiar el comportamiento, además de su trabajo como activista, siendo quien es sin esconderse:

⁹³ Maicao es un municipio colombiano perteneciente al departamento de La Guajira, reconocido por ser en los años ochenta un próspero territorio de intercambio comercial de frontera, ya que se encuentra ubicado muy próximo a la frontera colombo-venezolana.

“Un show de Madonna es exigente, es saber bailar, saber actuar como ella, sus gestos, el vestuario. Mis shows son dinámicos, son explosivos, son sexuales, son de arrastrarme en el suelo, de jalar la peluca, como lo es ella. Yo quiero que me recuerden porque yo logré hacerlo” (Victor Cantillo, 2015). La serie es un hito en los contenidos LGBTIQ+ en la región y en Colombia.

En los últimos años, en lo que se podría vislumbrar la Colombia del posconflicto, han empezado a circular las memorias de la guerra, en las que aparecen las historias de las personas LGBTIQ+ que habitan en las zonas rurales donde el conflicto tuvo más impacto, y ha sido a través de documentales como:

- *Cuando la guerra se convierte en Carnaval* (Cesar García Garzón, 2017, 11 min)
- *Mar de colores: Carnaval Gay* (Luis Fernando Malagón, 2018, 24 min)

o los documentales de la serie *Sin Closet Historias*, como:

- *Guacherna gay: la historia de la reina que soñó con ser psicóloga* (Pilar Cuartas Rodríguez, 2018, 5 min 36”)
- *Oriana Martínez Mataron a una trans ... y a su familia* (Pilar Cuartas Rodríguez, 2018, 7 min 03”)
- *Casa de Madonna, el refugio de las trans venezolanas* (Joseph Casañas, 2018, 4 min 26”)

En estas contribuciones se pueden evidenciar las prácticas travestis, transformistas y *drag queens* tal y como se han desarrollado con el carnaval o con otras celebraciones populares, o haciendo patente que en el marco de esas prácticas, se vive una realidad compleja que conlleva la muerte o la persecución en razón de la orientación sexual, la homofobia, la transfobia, etc.

En *Cuando la guerra se convierte en Carnaval* (Cesar García Garzón, 2017, 11 min) se documentan las prácticas travestis y transformistas en el contexto de un carnaval, las cuales estuvieron postergadas por la violencia del conflicto: “El Carmen de Bolívar⁹⁴, una de las zonas que más afectó el conflicto armado, realizó su primera

⁹⁴ El Carmen de Bolívar es un municipio del departamento de Bolívar, Colombia. Se encuentra en el sistema orográfico de la Serranía de San Jacinto, muy cerca del litoral Caribe. Una zona de gran producción agrícola, paradójicamente, después del conflicto, una zona muy deprimida por los problemas sociales.

Guacherna diversa, el popular desfile que también se lleva a cabo en Barranquilla para anunciar y convocar los cuatro días de carnaval. En el 2007, la comunidad LGBTI del Carmen de Bolívar y los Montes de María participó en el primer reinado gay de la región. Con un panfleto, el grupo paramilitar de las Águilas Negras amenazó a quince participantes por su condición sexual” (Cesar García Garzón, 2017). Una de las protagonistas es la Capitana LGBTIQ+ de la Guacherna, Nawar Jiménez, quien manifiesta que en el pueblo su aparición y la de las demás travestis y transformistas en la calle es un evento que esperan con ansías sus habitantes, las razones para esta respuesta multitudinaria son las mismas que tienen que ver con el mismo conflicto, que después de ser morbo, se convirtió en curiosidad: “Hoy en el Carmen de Bolívar es la explosión. Hoy sale Nawar Jiménez a la calle. Todo el mundo va a salir a las calles a esperar a las chicas -travestis y transformistas- y si les dijeron que vienen de fuera más. El Carmen de Bolívar es un pueblo bochichero⁹⁵ con las maricas. Ya después de tanta violencia que nos hicieron, dijeron ay no, nosotros no podemos con ellas, vamos a apoyarlas” (Cesar García Garzón, 2017). Son imágenes que renacen de la guerra, las prácticas travestis y transformistas también fueron empleadas por los paramilitares para sus fines, organizaban reinados y buscaban controlar, incluso por el hecho de que muchas mujeres heterosexuales buscaban a los estilistas y les apoyaban. Las prácticas travestis y transformistas se toman las calles y con sus cuerpos resisten contra la discriminación.

Afín a este documental, es el perteneciente a la serie *Mar de colores*, titulado *Carnaval Gay* (Luis Fernando Malagón, 2018, 24 min), por seguir paso a paso la edición 2018 del Carnaval Gay de Barranquilla y el Atlántico, organizado por CorpoGay, en el que como fuerza de la sociedad civil, logró ganar el espacio para las prácticas travestis, transformistas y *drag queens*, en medio de las mayores dificultades sociales y culturales, especialmente aquellas relacionadas con la discriminación y la homofobia, aquella conducta intolerante que hoy gana espacios también en los medios de comunicación y en el imaginario colectivo, como lo introduce el escritor John Better en el inicio: “Las maricas como nos llamaban los medios de comunicación hace más de

⁹⁵ Se refiere a alboroto, problema, chisme –cotilleo–, hace parte del argot de la región Caribe colombiana (Villalobos Robles, 2007).

veinte años hacíamos nuestro propio carnaval en la clandestinidad de los bares para celebrar una fiesta que supuestamente nos unía a todos. El carnaval es un sentir, una manera de ser, de expresarse, más que plumas y lentejuelas. Porque ya no somos minoría, porque cada vez somos más, y alzamos la voz, no para pedir igualdad, sino para pedir un poco de respeto” (Luis Fernando Malagón, 2018). El presidente de la CorpoGay, Jairo Polo declara a la cámara como ha sido el proceso de las prácticas travestis, transformistas y *drag queens* promovidas por el Carnaval Gay, las que como en el Carmen de Bolívar, pero mucho antes en los años ochenta, fueron atacadas: Un grupo de amigos míos entre los años 1979, 1980, salimos con los tacones, con las polleras y unas blusas, sin pintarnos, sin pelucas ni nada, buscamos una tambora y nosotros salimos bailando. La gentuza les tiraba piedras. Te puedes imaginar la gente gritando, los carros –coches- pitando” (Luis Fernando Malagón, 2018). En los diferentes planos del documental, transmitido a nivel nacional e internacional, se puede observar el nivel de detalle de toda la parafernalia que compone y hacen posibles estas prácticas. Así como también la capacidad de resistencia de los organizadores ante los ataques verbales de personas en el público, y el apoyo representativo de instituciones culturales.

En los tres documentales de la serie *Sin Closet Historias*, *Guacherna gay: la historia de la reina que soñó con ser psicóloga* (Pilar Cuartas Rodríguez, 2018, 5 min 36”), *Oriana Martínez Mataron a una trans ... y a su familia* (Pilar Cuartas Rodríguez, 2018, 7 min 03”) y *Casa de Madonna, el refugio de las trans venezolanas* (Joseph Casañas, 2018, 4 min 26”), el primero está dedicado a hacer un acercamiento a la historia de Diana Ardila Kopp, Reina del Carnaval Gay 2018, a través de su papel en el evento, y los otros dos retratan las prácticas travestis, transformistas y *drag queens* en riesgo constante por amenazas de tipo político y social, como el asesinato de personas travestis y transgénero en las sabanas de la región Caribe (departamentos de Sucre y Córdoba, y el desplazamiento hacia la frontera colombo-venezolana. La corta duración de los documentales mencionados, permite visibilizar la situación y transmitirla por los canales de la internet con mucha agilidad. Los documentales cuentan con el cubrimiento masivo de la casa editorial El Espectador, uno de los periódicos más reconocidos y leídos del país.

Es interesante contrastar estos documentales, en los que hubo procesos de investigación y respaldos institucionales, con reportajes como los de la serie *Impacto*, emitidos por el canal regional de televisión Telecaribe, y dirigidos por el periodista Sergio García, en los que prima el amarillismo y la intención de vender contenidos atractivos a la audiencia, con los cuales García busca el reconocimiento. Con respecto a la serie *Impacto* se encuentran tres reportajes:

- *Gilbert Soto, la más Camélica Noreña* (Serie *Impacto*, Sergio García, 2012 - 1º parte: El hombre, 12'18" <https://www.youtube.com/watch?v=HpVYMmyRPKQ> / 2º parte: La mujer, 11'40" <https://www.youtube.com/watch?v=HtISWvAKceo>)
- *El retorno de Dayanna Visconti al Carnaval de Barranquilla* (Serie *Impacto*, Sergio García, 2013, 22 min <https://www.youtube.com/watch?v=brsW-8pl3i8>)
- *Casa de Reinas Trans* (Serie *Impacto*, Sergio García, 2013, 12' 42" <https://www.youtube.com/watch?v=kk4RCd6U5Wo>)

En los dos primeros, uno dedicado a la transformista Camélica Noreña y otro a quien inició como transformista, y después hizo la transición a mujer transgénero, Dayanna Visconti, reconocida en el medio como La pollito, por comenzar muy joven. En el primero, García intenta conducir la entrevista con Camélica, cuyo nombre es Gilbert Soto Medrano, hacia temas tan mentados y estériles como las causas de la homosexualidad o la religión, sobre si cree en Dios o no, y en el caso de Dayanna Visconti, preguntas sobre si se prostituyó en Europa o profundización sobre lo que denomina cambio de sexo. De no ser porque las imágenes de archivo de la Guacherna Gay tienen un valor al ser difundidas, se puede notar que no le interesa al periodista profundizar sobre las prácticas travestis, transformistas y drag queens, y mucho menos en los elementos o componentes artísticos, sino el manejo de una exclusiva que gana más audiencia, que explota al personaje hasta ponerle en aprietos, tal y como Visconti aclara el procedimiento de la operación de cambio de sexo.

El último reportaje seleccionado de la serie *Impacto*, es *Casa de Reinas Trans*, que tiene como tema la Casa de Reinas Enrique Saieh, con una introducción por parte de la presentadora que vende una idea con morbosidad y no con el interés de revisar

las acciones y expresiones artísticas de quienes reciben formación en la mencionada escuela de formación. Frente al mensaje sensacionalista que el programa quiere enviar a la sociedad, el fundador de la Casa de Reinas, Enrique Saieh, expresa que la idea es incentivar el transformismo en la región Caribe, con lo cual existe un objetivo serio que el programa banaliza.

Mención aparte merecen los contenidos de videoarte realizados por Rebekah Franco, Giselle Massard y Carlos María Romero (Atabey Mamita), en los que las prácticas travestis, transformistas y drag queens aparecen sobre la base de un proceso artístico de investigación-creación, en el que se observa una visión crítica de la realidad de estas prácticas. En el caso de Rebekah Franco nos referimos al videoarte *John Better. Locas de felicidad. Crónicas travestis y otros relatos* (Rebekah Franco, 2009, 7 min <https://www.youtube.com/watch?v=Tsy4d0h9fIM&t=1s>), realizado con ocasión de la presentación del primer libro del escritor, que en aquel momento era toda una novedad, debido a que por primera vez se presentaban un conjunto de crónicas en alusión directa a travestis, transformistas y drag queens, en la región Caribe y con corte autobiográfico del autor, quien vivió entre Barranquilla y Bogotá las historias de los textos del libro. Mientras el escritor lee en un baño de una discoteca LGBTIQ+, sus modelos travestis, transformistas y drag queens se pasean en los pasillos, pistas y baños bajo una estética de establecimiento nocturno. Entre quienes aparecen en el vídeo, se encuentran Nordika y Camélica, transformistas que ejecutan su acción performática frente a la cámara de Franco.

Un *inside* a lo más profundo de la participación de una comparsa en el desfile de la Batalla de Flores, que se celebra el sábado de carnaval y que da comienzo a las festividades, es lo que pretende el videoarte de Giselle Massard titulado *Disfrázate como quieras* (Giselle Massard, 2012, 14 min <https://www.youtube.com/watch?v=hYk7psFJUWo>), con una cámara que capta el llamado precalentamiento, calentamiento, salida a desfile, cierre de desfile y baile de celebración de la comparsa en el denominado Cumbiódromo de la vía 40, en el que se producen los tres desfiles más importantes y declarados oficiales del Carnaval de Barranquilla: Batalla de Flores (sábado de carnaval), Gran Parada de Tradición (domingo de carnaval) y Gran Parada de Fantasía (lunes de carnaval). Prácticas

transformistas y *drag queens* en su mayoría pasan ante el lente de Massard, quien también se capta así misma, deslizándose líneas autobiográficas a lo largo del videoarte. Como pocos ejemplos, los actores son los mismos participantes de la comparsa, más las interacciones con los de otras comparsas y colectivos de disfraces que se encuentran por un instante, a una hora específica y en un lugar señalado, como si de una inmensa galería de la diversidad se tratara, dispuesto para la multiplicidad de la imaginación.

Por último, la obra de Carlos María Romero, uno de los pocos artistas oriundo de la región Caribe, que no sólo ha nutrido su trabajo del archivo de las prácticas travestis, transformistas y *drag queens*, sino que además ha tomado elementos de su propia cultura, para ser crítico y plantear un discurso global. Sus vídeos, en su mayoría registros, conforman un interesante muestrario de sus colaboraciones con otros artistas, dentro de su finalidad de exponer la mariconería como afirmación política:

- *Crossover* (Carlos –Atabey Mamita- María Romero, 2012, 2 min <http://www.carlosmariaromero.com/crossover/2014/12/22/b62eoz67ihv7parubbnzdbjhvlo46t>)
- *El ritual de las caras sucias: La conversión del maíz en crispeta* (Jorge Cadena y Vanessa Marino, 2017, 1min <https://vimeo.com/221090575>)
- *Vogue-Chi* (Carlos –Atabey Mamita- María Romero y Ted Rogers, 2016-2017, 4 min 42” <http://www.carlosmariaromero.com/voguechi>)
- *HQ – [I feel so Mezzaniney]* (Carlos -Atabey Mamita- María Romero y Steven Warwick, 2018, 1 min 26” <https://vimeo.com/270122954>)

En *Crossover*, el artista con un alto tocado de plumas en su cabeza, desnuda las miradas de quienes en el espacio van pasando de la curiosidad al morbo, y conduce al público a la partitura que ejecuta hasta su casi total desnudez. En un dramático final, ascenderá por una escalera de utilería hasta casi estamparse en el techo, y desde allí, lanzar un huevo que sale, ante los ojos atónitos, de su recto. La señal de que el ritual ha concluido está en el piso: restos de un huevo roto, la espesa yema crea una película alrededor de la escalera. *Crossover* es la reivindicación desde el performance y las artes vivas de una acción política que el artista confiesa a la crítica Nathalie

Buenaventura: “-He tenido siempre una fascinación por cómo se mueven lxs maricones. Tener una fascinación por el movimiento de los maricones- es tanto portar en el cuerpo la magia del mismo, como portar la capacidad de nombrarlo a voluntad; en este caso, no es la gracia efímera de una efigie memorable, sino la capacidad de hablar de género, y no de cualquier manera” (Buenaventura, 2014: 9). Al emplear el término maricones María Romero nombra al género y nombra su acción. Su acción mezcla la danza, lo escénico y lo performativo y confiere así un lugar a lo travesti, a lo transformista, a lo *drag queen*, a lo maricón. Los elementos carnavalescos que provienen de su origen barranquillero y caribeño, enlazan aquí con sus experiencias universales, y a través de su voz, las voces de quienes están invisibilizados, se visibilizan. Los sonidos y las imágenes de *Crossover* sientan un precedente.

El ideario de María Romero sigue esta línea en *El ritual de las caras sucias: La conversión del maíz en crispeta*, en el que el artista junto a Jair Luna, presentan un ejercicio de reappropriación de un insulto homofóbico en la región Caribe, que desde pequeño presenció lanzado hacia personas travestis. El término crispeta⁹⁶ sirve al artista para “hacer paralelos y puentes entre las resistencias de las personas LGBTI, las culturas indígenas y la diáspora africana a la histórica demonización de sus manifestaciones y sabidurías” (Jorge Cadena y Vanessa Marino, 2017), invocando mediante el ritual el inicio del desorden de género que sucede en el carnaval. Presentado en el contexto del Carnaval de Barranquilla, como parte de la programación de pre-carnaval de la comparsa La Puntica no ma’, es un ejercicio como los colectivos Vogue-Chi y HQ – [I feel so Mezzaniney], en los que acudió a elementos culturales LGBTQ+ como el voguing o el gogó, manifiestamente corporales y libertarios, ejemplos de resistencia, que se hicieron en los márgenes y desde los cuales los colectivos travestis, transformistas y *drag queens* se hicieron con la apropiación de la noche y del lenguaje de lo nocturno, resignificado políticamente para impulsar la diversidad.

Tan perjudiciales como los reportajes, resultan los registros *amateur* que se venden en las calles del centro de Barranquilla, y cuya única finalidad como se puede inferir de las imágenes, es captar los cuerpos de los participantes y promover una idea

⁹⁶ Crispetas o maíz tote o maíz pira es el resultado de tostar los granos de maíz, que se quiebran cuando se resecan y que los aztecas llamaban *momochitl*. De ahí tal vez la razón por la cual se emplea para insultar a las personas que demuestran amaneramiento femenino.

tergiversada del Carnaval Gay, con el mayor grado de morbosidad con el que se presentan los contenidos. Los registros amateur hallados fueron:

- *Desfile Gay 2012 Carnaval de Barranquilla* -Reina del Carnaval Gay 2012: Vanessa Rojas- (Goyo Producciones, 2012),
- *Desfile Gay Carnaval de Barranquilla 2014* -Reina del Carnaval Gay 2014: Daniela Navarro- (Goyo Producciones, 2014)
- *Guacherna Gay 2015* -Reina del Carnaval Gay 2015: Laura Branigan- (Demis Impacto Producción, 2015)
- *Desfile Gay Carnaval de Barranquilla 2017* -Reina del Carnaval Gay 2017: Julitza Gutiérrez- (Goyo Producciones, 2017)

En todos el tratamiento sobre el evento del Carnaval Gay es morbosos, e intenta alimentar un deseo o una curiosidad, más que presentar la importancia o trascendencia de la resistencia que en conjunto la CorpoGay ha adelantado en más de treinta años de aparición pública en las calles de Barranquilla. Cuando se buscan los DVD para ser adquiridos, se encuentran con facilidad con las películas de género pornográfico LGBTIQ+ que se venden en el centro de la ciudad. Pero algo para tener en cuenta, es que en el caso de los reportajes y en estos registros amateurs, estamos ante archivos o memorias registradas y recogidas que responden ante la ausencia de trabajos más serios, es normal entonces que ocupen su lugar, cuando no la posibilidad de que puedan contrastarse con materiales más coherentes.

Más allá de la contribución de los documentales y los videoartes, así como la curiosa contribución de reportajes y registros amateurs dedicados a emplear el sensacionalismo y a tratar el cuerpo como mercancía, es evidente que existe un panorama que demuestra la emergencia de la memoria en las prácticas travestis, transformistas y drag queens en el contexto no sólo del carnaval sino también del Caribe colombiano. Una interesante lectura puede hacerse desde un archivo fotográfico con 20 piezas, en los que se puede evidenciar el tránsito de unas prácticas que han enfrentado con resistencia el embate de la violencia política y la discriminación en un país fuertemente machista y conservador.

6.3. Archivos fotográficos

Dentro del repertorio de las memorias de las prácticas travestis, transformistas y *drag queens* en el contexto del Carnaval de Barranquilla, Baranoa, Puerto Colombia y Santo Tomás, existe diferentes archivos fotográficos que mantienen diferentes personas, según el interés para el cual recopilaron o registraron diferentes eventos, personas, lugares, etc. Como parte de la investigación que pretende complementar la memoria audiovisual sobre estas prácticas, se seleccionaron cuarenta y nueve fotografías provenientes de 15 archivos, con base en aspectos como el valor que tiene para la memoria de quienes mantienen el archivo, su participación o mención en los eventos mencionados y estudiados, así mismo la importancia que tiene la imagen para profundizar sobre la representación de las prácticas y su vínculo con las expresiones populares, así como su significación para comprender los procesos creativos de las mismas prácticas:

- Archivo de Eduardo Vides Celis (AVIDES)
- Archivo de Fundación Sky (AFSKY)
- Archivo del Grupo Feliza Bursztyn (AFELIZA)
- Archivo de Thael de la Ranz y Sirenato Gay (ASIRENA)
- Archivo de la Corporación Autónoma del Carnaval Gay (ACORPOGAY)
- Archivo de Diego Samper (ASAMPER)
- Archivo de Heriberto Mejía (AMEJIA)
- Archivo de Genny Barragán (ABARRAGAN)
- Archivo de Haner Sánchez (ASANCHEZ)
- Archivo de John Better (ABETTER)
- Archivo de Karina Herazo (AHERAZO)
- Archivo de Samuel Tcherassi (ATCHERASSI)
- Archivo de Shorell Villa (ASHORELL)
- Archivo de Vivian Saad (ASAAD)
- Archivo de Juan Carlos Dávila (ADAVILA).

Las imágenes se han ordenado para su análisis según ciertos tópicos temáticos como

- Eventos LGBTIQ+ (Carnaval Gay, Sirenato Gay de la Cumbia, etc.)
- Eventos Carnaval de Barranquilla (Batalla de Flores, Gran Parada de Fantasía)
- Artistas (Gustavo Turizo, Carlos María Romero, Nordika, Camélica Noreña)
- Activistas y escritores (John Better). Las fotografías pueden ser anónimas, en muchos casos sin fechas concretas, por lo cual sólo nos podemos atener a su procedencia, por lo cual se hará alusión al archivo del cual o bien contienen las imágenes o bien tienen la autoría de las mismas.

6.3.1. Eventos LGBTIQ+

En los eventos LGBTIQ+ sobresalen el Carnaval Gay de Barranquilla y el Atlántico (CorpoGay), que se celebra desde los años ochenta, y el Sirenato Gay de la Cumbia de Puerto Colombia, que se realiza desde los años dos mil diez. Nos acercamos a las imágenes del Carnaval Gay, de diez imágenes de la CorpoGay, hay cinco en las que sobresale Jairo Polo, fundador, presidente de la CorpoGay y director del evento, en el que aparece con sus disfraces (figs. 4 a 8), todas son creaciones suyas, como lo reconoció en la entrevista. En las otras cinco, aparecen Reinas como Rosa Paulina (Lino Fernando), Mari Luchi, Julieth Pantoja (Víctor Ladrón de Guevara), entre otras (figs. 9, 10, 11, 12 y 13). La procedencia de las imágenes se sabe que pertenecen al Archivo de CorpoGay. Otro grupo son las imágenes tomadas por el artista Juan Carlos Dávila y la realizadora Genny Barragan, quienes tomaron varias fotografías a la Guacherna Gay 2016, de las cuales se encuentran aquí seis, en las que se pueden apreciar prácticas travestis, transformistas y *drag queens*, pero es notable que no hay señales de un desfile, se ven largos baches y la labor de los fotógrafos se dificulta como se puede ver (figs. 14, 15, 16, 17, 18 y 19). En su mayoría se ven personas a su lado, no sabemos su orientación sexual, pero si su papel, son quienes les cuidan en el transcurso del evento.

En lo que respecta a las imágenes del Sirenato Gay de la Cumbia de Puerto Colombia, las imágenes sobre este evento se encuentran cuatro realizadas por el

artista Juan Carlos Dávila (figs. 20, 21, 22 y 23) y una (1) del archivo del creador y director del evento, Thael de la Ranz (Brando Sanjuan García) (fig. 24). En las tomadas por Dávila se aprecian momentos de la edición 2015 del Sire nato Gay, en las que las candidatas transformistas deben demostrar su conocimiento del baile de la cumbia, interpretarlo y llevar el atuendo correspondiente, pero saltando el protocolo del momento se aprecia una imagen que Dávila capta, dos chicas travestis cuya única evidencia son los tacones que llevan puestos, debido a que el evento convoca a comitiva y seguidores que apoyan a las candidatas. En la del archivo de Thael de la Ranz se le observa coronando a Lianis de la Ranz, candidata de Puerto Colombia, la anfitriona, que ganó en la edición de 2017, y que pertenece a la Casa de la Ranz, razón por la cual lleva el apellido del creador y director del evento.

6.3.2. Eventos de Carnaval

A través del lente de los artistas y fotógrafos Diego Samper, Samuel Tcherassi, Vivian Saad, Karina Herazo y Haner Sánchez se aprecian las prácticas travestis, transformistas y *drag queens* en eventos oficiales del Carnaval de Barranquilla o en fotografías de estudio tomadas especialmente a los actores del carnaval. Son once fotografías que corresponden a los archivos de los artistas mencionados, en los que según se puede analizar, siete corresponden al desfile de la Batalla de Flores (figs. 25, 26, 29, 30, 31, 32) una al desfile de la Gran Parada de Fantasía (fig. 33), dos al desfile de Joselito se va con las cenizas (cierre del Carnaval) (figs. 34 y 35) y dos a fotografías realizadas en estudio (figs. 27 y 28). Entre las once fotografías, se encuentran imágenes de las Farotas de Talaigua, tomadas por Samper en la Batalla de Flores de 1993, con la estética de aquellos años, la imagen fue tomada de su libro Carnaval Caribe, publicado en 1994; las que tomó en estudio Tcherassi (1963-2014), fotógrafo reconocido por su técnica de estudio y sus libros profusos de imágenes, que se volvieron tendencia para la promoción del evento; la que tomó Saad también probablemente en una Batalla de Flores de finales de los años noventa, se nota la estética de los disfraces y atuendos empleados por algunos transformistas, como parte de la búsqueda de una exuberancia para identificarse y destacar en el espacio carnavalesco; Herazo se ocupó de tomar imágenes que le apetecen más cercanas a

eventos que le llaman la atención como la Gran Parada de Fantasía, donde se desfilan los diseños más contemporáneos y que la organización del carnaval decidió separar en un día especial de la Gran Parada de Tradición, allí se mueven las prácticas entre el transformismo y lo *drag queen*, y el desfile de Joselito se va con las cenizas, dadas sus influencias teatrales callejeras, que escenifican un drama de la muerte de Joselito, es decir, el fin del ciclo carnavalesco, que rompe los límites del género, se aprecia a artistas que participaron en la edición de 2016; y las imágenes de Sánchez hacen parte de una serie que hizo sobre Carlos Britt, *drag queen* que participa en la comparsa Disfrázate como quieras, y que es además de ser diseñador y estilista reconocido por su participación en eventos como el Barranquilla Fashion Week y el Concurso Nacional de la Belleza, fotos tomadas en la Batalla de Flores de 2015, en las que Sánchez sigue la gestualidad de Britt, que no se queda sólo con su comparsa, sino que en el pre-calentamiento recorre entre carrozas, danzas, comparsas y grupos para tomarse fotos o compartir con otros artistas, y la comparsa de las Negras bollongas que son *drag queens* que se ponen un atuendo típico que simula piel negra, en directa referencia a las mujeres afrocolombianas pero con los rasgos exagerados y estrafalarios.

6.3.3. Artistas

En el segmento de los artistas, encontramos imágenes de diferentes archivos, algunas sólo se conoce su procedencia por ser conservadas por personas u organizaciones no gubernamentales, otras se reconoce su autor/a. Son artistas que se reconocen por sus prácticas travestis, transformistas o *drag queens*, mientras otros por emplear los archivos con los cuales han creado sus obras. Las diecisiete fotografías corresponden a los archivos de Karina Herazo y Eduardo Vides, los de la Fundación Sky, Heriberto Mejía, el Grupo Feliza Bursztyn y Shorell Villa. En el primer segmento se encuentra una fotografía de la serie Nordika (Walter Pabuena), de Herazo, quien aprovechó la presentación del libro Locas de felicidad de John Better, en la Casa del Carnaval, en 2009 (fig. 43), para hacer las imágenes a la *drag queen* que fue una de las musas del artista Gustavo Turizo (1962-2002), imágenes del proceso creativo del personaje de Nordika para la serie *Seis grados de separación* se encuentran en el

archivo de Eduardo Vides, en el que se pueden observar siete fotografías de autor desconocido (figs. 36, 37, 38, 39, 40, 41 y 42), en el que se ve al artista acompañado de todas sus musas, además de Nordika, la transformista John Pantoja y otras, algunas tomadas en el piso de Vides; apreciamos también cuatro imágenes del extenso archivo de la Fundación Sky (figs. 44, 45, 46 y 47), que hacen parte de la historia de la discoteca del mismo nombre, muy activa en los años dos mil, en la que se hizo famosa la transformista Camélica Noreña (Gilbert Soto Medrano) por sus shows y por ser conductora y presentadora en los reinados transformistas que se celebraron durante casi diez años en este establecimiento de rumba nocturna de Barranquilla; una imagen del archivo de Heriberto Mejía con la *drag queen* Doña Martha (Deibys De la Hoz), después de una presentación privada en 2017 (fig. 48), para una reunión de delegados de la Mesa LGBTIQ+ del Caribe; una fotografía tomada por miembros del Grupo de investigación Feliza Bursztyn, que hace parte de su archivo, al artista Carlos María Romero (Atabey Mamita) durante su performance *Crossover* (fig. 49), presentado en el antiguo edificio del Club Unión Española, en 2012, como parte del Encuentro Internacional El Otro en Desafío; y tres fotografías del artista y *drag queen* Shorell Villa (Darwin Villa), que hacen parte de su archivo, dos de las cuales son anónimas (figs. 50 y 51) y una es de José David Polo –Nigga Photographer- (fig. 52), esta última puede estar relacionada con otra en el que Shorell se encuentra con el mismo atuendo, en el Carnaval de la calle 84, organizado desde hace 17 años por la Fundación de Arte y Folclor del Atlántico (FAYFA), que se realiza el martes de carnaval; la otra, cuyo autor es anónimo, es en la Guacherna Gay de 2013, en el que Shorell va por delante de la pancarta de la Reina del Carnaval Gay de Barranquilla de aquel año, Francesca Mendoza Peñafiel.

6.3.4. Activistas y escritores

La presencia y apoyo de activistas y escritores que con sus acciones y textos se convierten en la voz de la comunidad LGBTIQ+, ha sido importante en los últimos años, debido sobre todo a la necesidad de visibilización que a nivel mediático logran al ser invitados en eventos nacionales e internacionales, como es el caso de John Better,

quien puso en foco la atención sobre el colectivo gracias a su obra *Locas de felicidad*. Es el autor literario que ha documentado, junto con Alonso Sánchez Baute, las prácticas travestis, transformistas y *drag queens* asociadas al Carnaval de Barranquilla, aunque a diferencia de éste, ha mantenido el interés en aportar y divulgar las historias de un travestismo y transformismo más artesanal y complejo. Las fotografías corresponden a su archivo personal (figs. 53 y 54), una muy probablemente a principios de los años noventa, en la mítica discoteca *Stage* con un amigo transformista, establecimiento que estuvo activo esos años y promovió las prácticas transformistas y *drag queens*, incluso fue un referente, pues la frecuentaba el artista Gustavo Turizo, y pudo ser una interesante influencia, pues aquí encontró actuando a muchas de sus musas, como a la Nordika y a la John Pantoja. Better aparece en la otra fotografía titulada *Better InDrag*, como el mismo le ha dado nombre, es una serie de fotografías que le tomó Leonardo Tapia, para el spot de la serie documental *Crónicas traslocadas*, en 2015. Aparece, como en otras imágenes, un Better transgresor, que acude a símiles de las prácticas travestis, transformistas y drag queens, queriendo mantener un vínculo con la escena T.

El archivo fotográfico, compuesto por muchas imágenes, aquí seleccionadas unas pocas, demuestra la emergencia de esta memoria, la necesidad de visibilidad y divulgación de unas expresiones artísticas que enriquecen la diversidad estética desde el cuerpo.

Conclusiones

Al finalizar esta investigación sobre los procesos de memoria y representación audiovisual de las prácticas travestis, transformistas y *drag queens* en los carnavales de Barranquilla, Baranoa, Puerto Colombia y Santo Tomás, capital y pueblos del departamento del Atlántico respectivamente, se encontraron elementos que demuestran, la escasez de estudios sobre el tema, a lo cual se suma también las dificultades a las cuales se tienen que enfrentar los realizadores al emprender proyectos audiovisuales que no sean otros que centrarse en el debate sobre lo identitario y la orientación sexual LGBTIQ+. Además de las limitaciones que se encuentran en el campo, está el hecho de que los procesos de memoria han sido también mínimos, en una región que ha sido golpeada fuertemente por el conflicto armado interno que Colombia vivió con su mayor intensidad entre los años ochenta y los dos mil, agravado por la falta de aplicación de leyes específicas que protejan a la población LGBTIQ+ vulnerable por las consecuencias del conflicto que garanticen el respeto por sus derechos. Atravesada por un eje fundamental y transversal, esto es, la necesidad de inventario y recopilación de la memoria, a la par que la exhaustiva revisión de las formas de la representación audiovisual, la investigación planteó la emergencia de las circunstancias, por lo cual se han propuesto líneas de profundización, inventarios de representación audiovisual y archivos fotográficos, a partir de las voces de sus protagonistas, las artistas travestis, transformistas y *drag queens*.

Teniendo en cuenta que la investigación planteó como hipótesis principal “que existe una cartografía de las prácticas corporales transformistas (travestis/transformistas/*drag queens*) que conforman unos cánones estéticos sustentados en las artes, la literatura y el audiovisual como materialidad de lo diverso”, la cual es respaldada con base en la clasificación que hizo de estas prácticas desde la antropología Alberto Cardín, así como en la teoría del espacio carnavalesco de Roberto DaMatta, dado que su contexto es el carnaval, en la teoría de la simulación del escritor Severo Sarduy y la propuesta artística del Museo Travesti de Giuseppe Campuzano, pudimos constatar la existencia de dicha cartografía gracias al análisis de las

entrevistas realizadas y los contenidos audiovisuales como los referenciados en el capítulo seis de la presente investigación.

En el extenso espacio cultural en el que se desarrollan los carnavales de Barranquilla, que incluyen a los de los pueblos del Atlántico como Baranoa (Carnaval del Recuerdo), Puerto Colombia (Sirenato de la Cumbia), Santo Tomás (Carnavales intermunicipales), las prácticas travestis, transformistas y *drag queens*, se desarrollan en cuatro sentidos, a saber, (1.) una parte, con elementos de la estética travesti, en danzas tradicionales como los Congos, de donde se han ido extinguendo, la Cumbia, visto el renovado interés de un Sirenato Gay que tiene tanto o más público que la celebración oficial heterosexual, que ha sido destacada especialmente por su marcada femineidad, las danzas de negros, reelaboradas por los transformistas exagerando rasgos e indumentarias, como las Negras bollongas, las Farotas de Talaigua –que han servido como insumo para artistas como Alfonso Suárez, que ha llevado a su performance *El ribereño*–; (2.) el que está marcadamente influido por el espacio y tiempo carnavalesco, que se hace presente en eventos de carnaval, sean organizados por las entidades como Carnaval de Barranquilla S.A. como la Batalla de Flores, la Gran Parada de Fantasía –hoy llamada Gran Parada de Comparsas–, o por organizaciones y asociaciones LGBTIQ+ como la Corporación Autónoma del Carnaval Gay de Barranquilla y el Atlántico (CorpoGay) y su Guacherna Gay, o por ONGs en los pueblos como la Guacherna Gay que se organiza en el Carmen de Bolívar, que tienen en conjunto elementos estéticos travestis, transformistas y *drag queens*; (3.) el que se desarrolla en espacios cerrados nocturnos como bares y discotecas, que tienen elementos de la estética transformista y *drag queen*, en los que los concursos como los reinados, establecen los parámetros de las prácticas, que han evolucionado a partir de lo travesti, y que como lo expresaron algunos entrevistados, marcaron hitos en la temporada de carnavales en lugares como Troya, J.J., Baco –en los años ochentas–, *Stage* –en los años noventas– y *Sky* –en los años dos mil–; y (4.) aquellas propuestas artísticas que han sido influidas por dichas prácticas, en el campo de las artes visuales y las artes vivas, como el caso de Gustavo Turizo, Nordika (Walter Pabuena), Camélica (Gilbert Soto Medrano) y Carlos María Romero (Atabey Mamita), en la literatura, John

Better y Alonso Sánchez Baute, y en lo audiovisual, documentales y videoartes que han tratado el tema o a partir de su representación, han propuesto distintas narrativas.

Pero, sólo los artistas que se han dirigido en este último sentido, han subvertido las categorías binarias, mientras que tenemos que confirmar nuestra primera hipótesis secundaria, la cual expresaba que el cuerpo *cyborguesco* (cyborg+grotesco), devenido de los planteamientos de Donna Haraway y Giulia Colaizzi, parece no ir encaminado en la misma dirección por parte de quienes ponen en marcha las prácticas travestis, especialmente el Carnaval Gay, que “repiten ciertos códigos y modelos culturales binarios inspirados mayormente en la cultura pop”, o como lo sostuvimos en la misma hipótesis, aquellas prácticas transformistas y *drag queens* cuya acción, sostenida por la teoría de la performatividad de género de Judith Butler que se expresa por medio de una construcción artística identitaria femenina ya que “el lenguaje no funciona de forma mágica e inexorable: Hay una plasticidad de lo real respecto del lenguaje: el lenguaje tiene una acción plástica sobre lo real” (Butler, 2007: 233), como en el caso de la escritura de John Better, el performance de Carlos María Romero o la creación en la comparsa de carnaval *La puntica no ma’*. El caso del Carnaval Gay de Barranquilla o del Sirenato Gay de la Cumbia de Puerto Colombia, mantienen la visión del modelo cultural binario, en el que se reproducen los estereotipos heteronormativos como la figura de la Reina del Carnaval y el Rey Momo, reconocidos como reyes centrales, el Reinado Popular, o Reina de Reinas, la Reina Cívica, etc., que incorpora las formas de expresión culturales que se realizan tradicionalmente, o como en el caso del Sirenato Gay, las candidatas se encuentran reproduciendo un evento que guarda la misma relación con la versión heterosexual, pues deben demostrar capacidad para la ejecución del baile de la cumbia, uno de los requisitos exigidos a las participantes de aquel. Tanto en uno como en otro, se exige un recato y un cuidado de un pudor en el vestir que los organizadores del Carnaval Gay no desean que las participantes dejen ver su cuerpo semidesnudo, porque puede generar un escándalo para la imagen que quieren mantener. Esto se relaciona con polémicas desatadas en 2014 y 2017 sobre la participación de desnudos en los eventos⁹⁷.

⁹⁷ La Reina Central, Laura Branigan, y el Rey Momo, Hoffman Torres, del Carnaval Gay 2015, declararon al periódico El Heraldo en 2014: “queremos que todas y todos vayan disfrazados, pero que no desfilen desnudos y eso es lo que deseamos imponer para el próximo Carnaval. Deseamos que nuestra

En la otra dirección se encuentran artistas y colectivos que construyen y subvierten una identidad artística LGBTIQ+ que no pretende reforzar los binarismos, con lo cual establecen cuestionamientos sobre comportamientos que se han ido constituyendo históricamente en la región Caribe, como el machismo, la homofobia y la transfobia que promueven la violación sistemática de los derechos humanos. El escritor, que se considera más *narratriz* (narrador y actriz), John Better, trabaja en sus textos lo travesti, desde una visión más marginal, que no pretende reivindicar un travestismo moralmente aceptado por la sociedad heteronormativa, que no niega uno de los componentes de la teoría travesti planteada por la activista argentina Marlene Wayar, el prostitutivo, que Better ha integrado en su obra *Locas de felicidad* y que fue apoyado por escritores como el chileno Pedro Lemebel.

Otros ejemplos considerados en nuestra investigación que confirman esta hipótesis, son los de Carlos María Romero, que en sus performances *Crossover* o *La conversión del maíz en crispeta*, cuestiona el machismo, la homofobia y la transfobia que han prevalecido en la región, y que justamente en el Carnaval han tenido que dar una lucha por mantenerse y visibilizarse, lo que para el artista tiene una base necesaria desde la cual partir, y es como la mariconería construye y crea dando la vuelta a este comportamiento, apropiando formas de diálogo a través de los movimientos del cuerpo, con elementos que contrastan y que evidencian el caos que subyace en los carnavales

Guacherna sea un show colorido y no obsceno sino que el desfile sea atractivo para toda la familia" (El Heraldo, 2014: s.p.). Es curioso que Branigan utilizara como ejemplo a Brasil, para diferenciar las costumbres como si la desnudez fuera algo libertino y permisivo: "De pronto en Brasil si es una costumbre que los hombres y las mujeres salgan desnudos en su carnaval, pero la tradición de nuestro carnaval es más de cumbiamberos, de la danza del Garabato, del Torito y muchas más", indicó la reina" (El Heraldo, 2014: s.p.). Otra polémica se encendió en 2017, porque uno de los hacedores del Carnaval de Barranquilla que participaba en la Guacherna se quejó de que varios integrantes del Carnaval Gay fueran desnudos en el evento: "De acuerdo con la misiva entregada a la organización por Moisés Pineda Salazar, director del Colectivo de Disfraces Siglo XIX, 'miembros de la Corporación Carnaval Gay' enseñaban sus senos a las personas que veían el desfile, hecho que calificaron como inaceptable (El Heraldo, 2017: s.p.). Pineda, quien denunció el hecho a los medios expresaba que: "No es aceptable que mientras al resto de los grupos acreditados ante la empresa se nos exija que todas las personas que participamos en los eventos vayamos debidamente disfrazados, a dicha Corporación se le permita que una docena de sus miembros participen sin disfraz y que se dediquen en todo el trayecto a exhibir desafiantemente sus tetas" (El Heraldo, 2017: s.p.). CorpoGay salió a desmentir que hubieran artistas de su organización en dicho evento: "el conocimiento que tenemos es que dos chicas estaban haciendo una parodia de la novela *Sin tetas sí hay paraíso*. Nosotros no tenemos el control de todas las personas de la comunidad que salen en los desfiles de Carnaval. En nuestra Guacherna, que fue el sábado, todo estuvo en orden y no hay queja alguna" (El Heraldo, 2017: s.p.).

y fiestas populares, y los planteados por las comparsas *Disfrázate como quieras* y *La puntica no ma'*, que han cambiado los cánones de la fiesta, al enmarcarse en una lectura de la diversidad, que permite la participación de extranjeros y de personas cuya única habilidad está relacionada con la creatividad, por lo cual se encuentran en absoluta libertad los cuerpos que no sólo tienen una transformación como artistas sino como sujetos que están inmersos en un complejo proceso de búsqueda artística, especialmente en *La puntica*, que no se encontró lo suficientemente satisfecha con el espacio brindado por *Disfrázate*, lo cual produjo el inevitable cisma que acabó con el nacimiento de una nueva comparsa. La participación de las dos comparsas, una razón más para confirmar esta construcción artística, sólo se da en dos eventos oficiales del Carnaval, la Batalla de Flores (sábado de carnaval) y Joselito se va con las cenizas (martes de carnaval), éste último en el que se reúnen los miembros de las dos comparsas, potenciado el desorden sexo-genérico que propicia la fiesta, y en las fiestas que los dos colectivos organizan, *La puntica* el mismo sábado, y *Disfrázate* el lunes de carnaval, con la diferencia de que la primera la hace abierta y en espacio público, con un evento que ya anticipa el jueves, dos días antes, con la coronación de su capitán o capitana, convirtiendo el acto en un rito, que suele estar acompañado por una acción artística de algunos de sus miembros.

Por último, nuestra investigación ha confirmado también la segunda hipótesis secundaria, al comprobar “la heterogeneidad de fuentes y documentos de la cultura popular, ancestral y mestiza que se relacionan entre sí en las prácticas travestis, transformistas y *drag queens*”, que al ser analizadas desde la idea de las narrativas secundarias que propone Anna Maria Guasch, las teorías de archivo y visualidad de George Didi-Huberman, Jacques Derrida y Suely Rolnik, así como las del archivo queer de Mathias Danbolt, Ann Cvetkovich, Judith/Jack Halberstam, José Esteban Muñoz y Barbara McBane, teniendo en cuenta los testimonios de quienes fueron entrevistados, en los que se plantea el devenir de las prácticas travestis desde los orígenes del carnaval, en la danza de Congos, a finales del siglo XIX, la existencia de estas y su propósito de reclamar su espacio en el Carnaval de Barranquilla, la de las prácticas transformistas y *drag queens* en los contenidos audiovisuales y en los documentos visuales de archivo, conservados por organizadores, activistas, gestores y artistas, de

una memoria pendiente de reconstruir y valorar, depositada por escritores como Better, artistas como María Romero y Suárez, y realizadores como Gloria Triana, Rafa Vargas, Víctor Cantillo, César García Garzón y Luis Fernando Malagón, así como de diseñadores, maquilladores y vestuaristas. Las fuentes ancestrales y mestizas sobre la presencia de las prácticas travestis en las danzas tradicionales no se encuentran documentadas en lo audiovisual ni en lo visual, por lo menos que se sepa, se dispone de los testimonios de quienes mantienen la tradición de generación en generación. Los documentos de las prácticas son aportados gracias a las experiencias y componentes de tipo autobiográfico que los artistas ponen en sus obras. El repertorio de fuentes y documentos tan diversos, que ha sido incluido en esta investigación, demuestran la necesidad de una lectura de las prácticas travestis, transformistas y drag queens desde lo interdisciplinar y lo diverso, por supuesto relacionado con lo corporal.

Derivados de las hipótesis antes confirmadas por nuestra investigación, se plantearon tres objetivos generales, que sirvieron de marco para los fines propuestos por la misma: un primero que era “profundizar el debate sobre la forma como la representación audiovisual de las prácticas travestis, transformistas y *drag queens*, es permitida o es marginada en los carnavales de Barranquilla, Baranoa, Santo Tomás y Puerto Colombia”, un segundo “explorar las diferentes versiones y categorías que han construido los actores travestis y transformistas en su propio devenir” y tercero “estudiar cómo opera la visibilización y legitimación de los actores transformistas, vinculados a los carnavales frente a fuerzas políticas, sociales y culturales”.

Con respecto a los objetivos específicos planteados, el primero “recopilar y reunir el repertorio bibliográfico de las prácticas travestis, transformistas y drag queens de los estudios realizados en Colombia, incluyendo aquellos que les influenciaron y permitieron su desarrollo como también los que contienen un enfoque de género y los relacionados con los colectivos LGBTIQ+” se hallaron veinticinco investigaciones realizadas en los años dos mil y dos mil diez, que evidencian un desarrollo menor con respecto a dichas prácticas, siendo el campo de los estudios literarios el que más ha contribuido, seguido del activismo. En cambio existen más de treinta artículos de prensa y revistas no científicas dedicadas al tema, o publicaciones de carácter cultural. Hemos reunido los materiales que estaban dispersos en diferentes publicaciones, ya que al

hacerlo pueden brindar un panorama de la situación de estas prácticas actualmente en el Caribe de Colombia.

El segundo “recopilar y analizar material audiovisual (documentales, programas de reportaje y registros no profesionales) y entrevistas a actores, organizadores y promotores del transformismo en los carnavales de Barranquilla, Baranoa, Santo Tomás y Puerto Colombia”, se analizaron en dos partes, primero las entrevistas, de un total de diecisiete realizadas a personas agrupadas según su rol en organizadores de eventos de carnaval, activistas y gestores, y artistas. En el caso de los organizadores se realizaron entrevistas a Jairo Polo y Fabián Gómez, directores del Carnaval Gay de Barranquilla (CORPOGAY), a Brando Sanjuan García, director del Sirenato Gay de la Cumbia de Puerto Colombia, Mariana Algarín, directora del Carnaval del Recuerdo de Santo Tomás, Starling y Jorge Luis Silvera Barrios, directores del Reinado del Cadillo, y a la Reina del Cadillo 2015, Michelle Obama; los activistas y gestores incluyeron a Heriberto Mejía, director de Fundación Arenosa Vive (FUNDARVI), Wilson Castañeda, director de Caribe Afirmativo, Hemel Noreña, director de Fundación Sky, Eusebio Castro, Jefe de Comunicaciones del Carnaval Gay de Barranquilla (CORPOGAY), y Emmanuel Morales, Secretario de Cultura de Luruaco (departamento del Atlántico); y los artistas entrevistados Brando Sanjuan García que es transformista y director del Sirenato, Deibys De la Hoz, que es transformista/*drag queen*, que interpreta al personaje de Doña Martha, Darwin Villa, drag queen que interpreta el personaje de Shorell Villa, y el artista y profesor, Edgar Plata. En las entrevistas se recopiló la historia de las prácticas travestis, transformistas y *drag queens*, los procesos organizativos, y su desarrollo en el marco de los carnavales, pudimos evidenciar la porosidad de los términos empleados para identificar las tres tipologías de prácticas, y contrastar las versiones de los entrevistados, con las que fueron entregadas por otras voces en otros medios. Las tensiones entre organizaciones, colectivos, activistas y artistas no hacen más que confirmar la diversidad de posturas de un fenómeno multicultural en crecimiento.

También se revisaron, seleccionaron y analizaron diez documentales, tres reportajes, cuatro registros *amateurs*, y seis videoartes, por lo que podemos afirmar que existe una escasez de narrativas audiovisuales que puedan dar cuenta de la diversidad

de representaciones de las prácticas travestis, transformistas y *drag queens*, cuando paradójicamente se producen más registros *amateurs* en donde priman el amarillismo y el morbo como elementos compositivos de la imagen, aunque aquí se hallaron cuatro, es tal la producción de vídeos que circula, de todo tipo de duración, que se encuentran guiados por otros intereses. Entre los contenidos, sobresale el documental de Rafa Vargas por combinar elementos experimentales que le vinculan al videoarte, y los videoartes y video-registros artísticos de Rebekah Franco, Giselle Massard, Carlos María Romero, entre otros, que muestran una lectura del archivo corporal, que permite traslucir nuevas narrativas futuras. En lo que corresponde al archivo visual, nuestra investigación selecciono cuarenta y nueve fotografías de distintos archivos, que fueron divididas en cuatro grupos, con base en la línea temática y discursiva que fue constatada en las entrevistas: eventos LGBTQ+, eventos del carnaval, artistas y escritores/activistas. La mayoría de las imágenes proporcionadas por los colectivos LGBTQ+ no tienen una descripción que les acompañara, se reconocen algunos personajes, y no poseen fechas. Mediante algunos mecanismos de búsqueda y rastreo, fue posible colocar fechas aproximadas, lo que demuestra que uno de los problemas que más enfrentan las prácticas travestis, transformistas y *drag queens* es la ausencia de una memoria organizada, que se encuentra dispersa, y que pese a los esfuerzos de organizaciones no gubernamentales como Caribe Afirmativo, es más grande el archivo de las efímeras redes sociales, que en el campo institucionalizado.

El segundo objetivo específico “investigar cuáles son las prácticas y las categorías transformistas en los carnavales ya mencionados, teniendo en cuenta que para estudiar en profundidad el fenómeno sociocultural del transformismo”, pretendía incluir a las prácticas transformistas heterosexuales, pensando en que podían estar proponiendo una interacción favorable, pero incluirlos mínimamente en la investigación sólo para tener en cuenta su existencia, no hizo sino confirmarnos que su práctica sigue presentando elementos heteronormativos y que su poder machista sigue manteniendo una postura que no evoluciona. Las prácticas encontradas en los Carnavales se pueden dividir en travestis, que se encuentran visiblemente en extinción, frente a las transformistas que son cada vez más fuertes, y a las *drag queens*, que no se desarrollan abundantemente en los eventos de carnaval, muy poco en bares y

discotecas, y finalmente, aquellas prácticas que contienen elementos de las tres, pero que son empleadas por los artistas para efectuar acciones de afirmación política.

A través del tercer objetivo específico que se encuentra conectado con el primero, “valorar las memorias individuales y colectivas del transformismo en los carnavales recogidas por medio de entrevistas realizadas”, el ejercicio de memoria permitió tener evidencias del devenir de las prácticas travestis, transformistas y *drag queens* en los carnavales, pero también comprender las dinámicas que se requieren para una emergencia de las narrativas de dichas prácticas, que no pueden mantenerse sólo a partir del trabajo de creación de unos pocos artistas, o mediante la puesta en marcha de acciones de visibilización, sino más allá, con la destinación de recursos para poner en marcha dispositivos que puedan poner en diálogo a los centros de memoria y a los museos. En ese sentido un buen ejemplo es el Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH), con sede en Bogotá, que ha incluido a las prácticas en su rescate, y que los ha puesto accesibles a la comunidad en línea en su página web.

Un cuarto y último objetivo específico, “aportar una contribución a un futuro centro de documentación que reúna los archivos audiovisuales de fotógrafos, documentalistas y cineastas que durante décadas han conformado una memoria de la mirada sobre el cuerpo en el carnaval, a partir de esta investigación, especialmente el cuerpo transformista”, se cumplirá en cuatro etapas, primero el material de entrevistas que han sido grabadas en vídeo de alta resolución, y el archivo fotográfico, que requiere ser catalogado, apoyan las etapas siguientes, un documental sobre las prácticas que requiere una financiación, los recursos necesarios incluidos los de tiempo disponible, una exposición con los materiales recopilados, para una vez establecidos y recogidos, crear con apoyo académico e institucional, un archivo/centro de documentación, que permita a futuros investigadores, seguir enriqueciendo el acervo, y aunque haya sido muy importante el esfuerzo realizado por la Fundación Arkhé, para constituir un archivo queer en Bogotá, no ayuda el hecho de que los materiales estén disponibles físicamente, porque dificulta su acceso y visibilización desde la periferia.

Las evidencias presentadas a través de las entrevistas, los contenidos audiovisuales y los archivos fotográficos, demuestran que existen aún líneas temáticas por explorar y que por mantenerse en los márgenes no han sido profundizadas, por lo

cual quedaron por fuera en nuestra investigación muchas entrevistas a otros artistas así como archivos a los que sólo se podría intentar acceder gracias a los testimonios de quienes no figuran aquí, para localizarlos.

Actualmente, gracias al registro audiovisual realizado para las entrevistas, quedaron contenidos que serán parte de un proyecto documental que pretende visibilizar a los artistas, mediante la producción de dicho documental y una exposición que se compondrá de archivos fotográficos, vídeos y algunos de los testimonios editados, acompañado de una serie de encuentros y talleres para reflexionar sobre estas prácticas con la participación de artistas de otras partes de Colombia y posiblemente de la zona del Gran Caribe o Latinoamérica o la península ibérica. El propósito es que a partir de este diálogo puedan emprenderse más investigaciones al respecto.

La consolidación y enriquecimiento del imaginario de las prácticas travestis, transformistas y *drag queen* en la región Caribe de Colombia, que han aportado a las fiestas populares como los carnavales, sólo será posible apoyando a sus artistas, pero desde la inclusión y la rigurosidad de un tratamiento acorde con el potencial que han desplegado durante cuarenta años, con resistencia, ardor y pasión.

Bibliografía

AA.VV. (1996): *1° Ciclo de Conferencias El Carnaval de Barranquilla*. Barranquilla: Comfamiliar del Atlántico.

AA.VV. (2011). *Ocaña, 1973-1983: Acciones, actuaciones, activismo*. Barcelona: Polígrafa.

ABAD MARTÍNEZ, Francisco Javier (2013): "Fiestas de invierno en la raya fronteriza de Portugal y España: Las mascaradas de Zamora y Tras os Montes" en *Hesperia Culturas del Mediterráneo*, 17, pp. 11-44.

ABELLO BANFI, Jaime (2009): "Historias que no están en la tarima" en ALARCÓN, Cristian, SALCEDO RAMOS, Alberto, CAPARRÓS, Martín y ÁLVAREZ Juan Miguel (Selección) *¡Que viva la fiesta! Crónicas de fiestas populares colombianas*. Bogotá: Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano, FNPI y Colombia es Pasión, p. 7.

ABELLO, Margarita, BUELVAS, Mirtha y CABALLERO VILLA, Antonio (1985): "Yo vengo de otra parte, pero soy de Barranquilla..." en *Intermedio, Suplemento del Diario del Caribe*, 10 de febrero. pp. 6-7.

ABRIL, Gonzalo (2007): *Análisis crítico de textos visuales. Mirar lo que nos mira*. Madrid: Editorial Síntesis.

AGUAYO, Francisco y NASCIMENTO, Marcos (2016): "Dos décadas de Estudios de Hombres y Masculinidades en América Latina: avances y desafíos" en *Sexualidad, Salud y Sociedad Revista Latinoamericana*, 22, abril, pp. 207-220, consultado el 1 de agosto de 2018 en http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1984-64872016000100207

AGUIRRE, Lina Ximena (2008): "Sujeto Prêt-à-Porter. Construcción de la identidad de género en Al diablo la maldita primavera, de Alonso Sánchez Baute" en *Cuadernos de Literatura*, vol. 13, 24, pp. 132-144., consultado el 15 de agosto de 2018 en <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cualit/article/view/6517>

ALARCÓN, Luis (1999): "Oralidad y carnaval" en PADILLA MORALES, Jaime y TORRES MONTES DE OCA, Mariano (Eds.) *Memorias Primer Encuentro de Investigadores del Carnaval de Barranquilla*. Barranquilla: Universidad del Atlántico, s.p.

ALCALDÍA DE BARRANQUILLA [No existe autor conocido] (2015): *Plan de Salvaguardia del Carnaval de Barranquilla. Anexo de la Resolución N° 2128 del 21 de julio de 2015 del Ministerio de Cultura de Colombia*. Barranquilla: Secretaría de Cultura, Patrimonio y Turismo de la Alcaldía de Barranquilla.

ALIAGA, Juan Vicente (2018): "El arte contaminante. Apuntes sobre Ocaña en el contexto artístico español" en MÉRIDA JIMÉNEZ, Rafael M. (ed.) *Ocaña Voces, ecos y distorsiones*. Barcelona: Edicions Bellaterra, pp. 15-32.

ALMENARA, Erika (2016): "Escritura, travestismo e izquierda en Pedro Lemebel" en *Revista Nomadías*, 21, julio, pp. 81-96, consultado el 3 de agosto de 2018 en <https://nomadias.uchile.cl/index.php/NO/article/view/42822>

ALMÓDOVAR, Pedro (1998): *Patty Diphusa*. Barcelona: Editorial Anagrama.

ALVARADO TENORIO, Harold (2010): "La novela colombiana posterior a Cien años de soledad" en *Cuadernos para el diálogo*, 51, pp. 6-25.

ÁLVAREZ GARDEAZÁBAL, Gustavo (1986): *El divino*. Bogotá: Plaza y Janés.

ÁLVAREZ-GAYOU JURGENSON, Juan Luis y CAMACHO Y LÓPEZ, Salvador Martín (2013): *Los rostros de la homosexualidad: una mirada desde el escenario*. México D.F.: Editorial El Manual Moderno.

ALZATE, Gastón A. (1997): "Al pie, al pelo y a la carrera: comentarios a una trilogía documental de Luis Ospina" en *Revista de Estudios Colombianos*, 17, pp. 24-31, consultado el 30 de mayo de 2018 en http://www.colombianistas.org/Portals/0/Revista/REC-17/6.REC_17_GastonAlzate.pdf

AMADO, Jorge (2005 [1931]): *El país del carnaval*. Buenos Aires: Losada.
- (1966) *Doña Flor y sus dos maridos*. Madrid: Alianza Editorial.

AMÉZQUITA, Alex (2015): "Hay dos formas de conocerme: leyéndome o llevándome a la cama: John Better" en *Gaceta de El País*, 18 de octubre, consultado el 10 de junio de 2018 en <http://www.elpais.com.co/elpais/cultura/noticias/hay-dos-formas-conocerme-leyendome-o-cama-john-better>

ANDERSON, Benedict (1993): *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

ANGULO, Guillermo (2009): "Un fotógrafo en la Colina" en *Revista El Malpensante*, 100, agosto, consultado el 20 de septiembre de 2018 en https://www.elmalpensante.com/articulo/1310/un_fotografo_en_la_colina

ARAÚJO CASTRO, Sara (2006): "Las otras soberanas de La Arenosa" en FELICIANO, Héctor (ed.), *Crónicas de carnaval*. Caracas: Corporación Andina de Fomento y Fundación para un Nuevo Periodismo Iberoamericano, pp. 82-89.

ARBOLEDA RÍOS, Paola (2011): "¿Ser o estar "queer" en Latinoamérica? El devenir emancipador en: Lemebel, Perlongher y Arenas" en *Íconos Revista de Ciencias Sociales*, 39, enero, pp. 111-121.

Arcadia [No existe autor conocido] (2017): "Editorial: Encerrados en el clóset" en *Revista Arcadia*, 21 de junio, consultado el 20 de septiembre de 2018 en

<https://www.revistaarcadia.com/periodismo-cultural---revista-arcadia/articulo/poblacion-lgbt-de-colombia-editorial-arcadia/64299>

- (2016): "Editorial ¿País homófobo?" en Revista Arcadia, 133, 26 de octubre, consultado el 8 de septiembre de 2018 en <https://www.revistaarcadia.com/opinion/editorial/articulo/homofobia-en-colombia-un-editorial-arcadia/57234>

ARIAS, Eduardo (1993): "Nuestra película" en *Revista Cambio* 16, 27, consultado el 20 de mayo de 2018 en <https://www.luisospina.com/sobre-su-obra/rese%C3%B1as/nuestra-pel%C3%ADcula-por-eduardo-arias>

ARIÑO VILLAROYA, Antonio (1992): *La ciudad ritual. La fiesta de las Fallas*. Barcelona: Anthropos.

Associació D'Estudis Fallers [No existe autor conocido] (1996). *La festa de les Falles*. Valencia: Associació d'Estudis Fallers (ADEF) y Consell Valencià de Cultura.

AVEZOU, Laurent (2012): "Enrique III" en Tin, Louis-George (dir.) *Diccionario Akal de la homofobia*, Madrid: Ediciones Akal, pp. 172-174.

AZOR, Ileana (2006): "Los carnavales en México. Teatralidades de la fiesta popular" en *América Sin Nombre*, 8, pp. 58-67, consultado el 18 de mayo de 2018 en <https://americasinnombre.ua.es/article/view/2006-n8-los-carnavales-en-mexico-teatralidades-de-la-fieta-popular/pdf>

BACCA, Ramón Illán (2005): "Ramón Vinyes en Barranquilla (1914 – 1925)" en *Memorias Revista Digital de Historia y Arqueología desde el Caribe colombiano*, vol. 2, 3, pp. 1-21, consultado el 12 de septiembre de 2018 en <http://rcientificas.uninorte.edu.co/index.php/memorias/article/view/259/109>

- (2002): *Disfrázate como quieras*. Bogotá: Planeta Colombiana.

- (1997): "Aproximaciones a la literatura del carnaval", en *Gaceta*, 41, septiembre-diciembre, pp. 28 – 39.

BADAWI, Halim (2017): "La memoria rosa: los archivos de la historia LGBTI" en *Dissolve*, 5, septiembre, consultado el 4 de enero de 2018 en <http://www.dissolvesf.org/issue-5-cartographies-in-translation/pink-memories-the-archives-of-lgbtq-history>

BAJTÍN, Mijail (2003): *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Madrid: Alianza.

BALDERSTON, Daniel (2008): "Baladas de la loca alegría: literatura queer en Colombia" en *Revista Iberoamericana*, vol. LXXIV, 225, octubre-diciembre, pp. 1059-1073.

- (2006): "Baladas de la loca alegría: literatura queer en Colombia" en SERRANO A., José Fernando (coord. acad.), *Otros Cuerpos, Otras Sexualidades*, Bogotá: Instituto Pensar, pp. 16-33.

BARBA JACOB, Porfirio (1992): *Cartas*. Comp. Fernando Vallejo. Bogotá: Gradiva, 1992.

- (1985): *Poemas*. Comp. Fernando Vallejo. Bogotá: Procultura, 1985.

BARRIOS, Francisco (2010): "Molano siempre está por ahí" en *Revista Arcadia*, 22 de junio, consultado el 20 de septiembre de 2018 en <https://www.revistaarcadia.com/libros/articulo/molano-siempre-esta-ahi/22526>

BARRIOS ESCORCIA, Libardo (2017): "Mujeres durante cuatro días" en *Revista Carnaval de Barranquilla*, pp. 92-94.

BASSI, Rafael y SOLANO, Jairo (1999): "Cuatro días bajo el signo de la música Caribe" en PADILLA MORALES, Jaime y TORRES MONTES DE OCA, Mariano (Eds.) *Memorias Primer Encuentro de Investigadores del Carnaval de Barranquilla*. Barranquilla: Universidad del Atlántico, s.p.

BELTING, Hans (2007): *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz Editores.

BENEDETTI, Armando (2005): "Defenestrando a un sabio" en *El Tiempo*, 27 de junio, consultado el 16 de septiembre de 2018 en <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-1627256>

BENEDETTI, Marcos Renato (2005): *Toda feita: o corpo e o gênero das travestis*. Rio de Janeiro: Garamond.

BERNAL, Álvaro (2006): "La Bogotá contemporánea: ¿Liberal y tolerante? Entrevista con Alonso Sánchez Baute" en *Revista de Estudios Colombianos*, 30, pp. 54–59.

BOBADILLA DOMÍGUEZ, Juan de la Cruz y LIST REYES, Mauricio (2016): *David Bowie: el esteta que cayó a la tierra*. México D.F.: La Cifra Editorial.

BOLAÑO SANDOVAL, Adalberto (2006): "Infierno, tiempo e historia: la narrativa purificatoria de Jaime Manrique Ardila" en *Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica de la Universidad del Atlántico*, 4, pp. 116-138.

BOLÍVAR RAMÍREZ, Ingrid Johanna (2007): "Reinados de belleza y nacionalización de las sociedades latinoamericanas" en *Íconos Revista de Ciencias Sociales*, 28, mayo, pp. 71-80.

BORJA, Jaime (1998): "Sexualidad y cultura femenina en la Colonia. Prostitutas, hechiceras, sodomitas y otras transgresoras" en VELÁSQUEZ, Magdala, *Las mujeres en la historia de Colombia*. Bogotá: Norma, pp. 47-71.

- (2002): "Tendencias y herencias de la homosexualidad en *Universitas Humanística*, vol. 29, 53, enero-junio, pp. 95-107.

BOTERO, Ebel (1980): *Homofilia y homofobia. Estudio sobre la homosexualidad, la bisexualidad y la represión de la conducta homosexual*. Medellín: Lealón.

BRAILOWSKY, Raquel (1993): "El carnaval en las sociedades hispánicas del Caribe" en *Revista Huellas*, 39, pp.13-26.

BRAVO, Argelia (2011): "Trocha-trans-indisciplina-promiscuidad e informalidad. Para un arte impertinente" en *Revista Nuestramérica*, vol. 1, 1, julio-octubre, pp. 7-23.

BRIGEIRO, Mauro (coord.) (2010): *La investigación sobre sexualidad en Colombia (1990-2004): balance bibliográfico*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Centro Latinoamericano en Sexualidad y Derechos Humanos (CLAM) e Instituto de Medicina Social de la Universidad del Estado de Rio de Janeiro (UERJ).

BUELVAS, Mirtha (2006): "La fiesta contemporánea" en GUTIÉRREZ S., Edgar J. y CUNIN, Elisabeth (comps.). *Fiestas y carnavales en Colombia. La puesta en escena de las identidades*. Medellín: La Carreta Editores, pp. 59-72.

- (2001): "Procesos de reconocimiento y valoración del patrimonio cultural en el Caribe colombiano" en RINCÓN CARDONA, Fabio (ed.). *Memorias Cátedra UNESCO. Gestión Integral del Patrimonio en Centros Históricos*. Manizales: UNESCO y Universidad Nacional de Colombia Sede Manizales, pp. 217 – 227.

- (1999): Barranquilla, la migración y Joselito Carnaval en PADILLA MORALES, Jaime y TORRES MONTES DE OCA, Mariano (eds.) *Memorias Primer Encuentro de Investigadores del Carnaval de Barranquilla*. Barranquilla: Universidad del Atlántico, s.p.

- (1997): "Las fiestas del carnaval en Barranquilla: ... y Joselito se irá con las cenizas" en *Alternativa*, 6, enero, pp. 46-47.

- (1993): El Carnaval de Barranquilla: Una filosofía del carnaval o un carnaval de filosofías en *Huellas*, 39, diciembre, pp. 5-12.

BUENAVENTURA, Nicolás (1994): "La estrategia del caracol" en *El Tiempo*, 9 de enero, consultado el 1 de junio de 2018 en <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-10104>

BITRAGO CARVAJAL, Hugo (2017): "Tríptico cereteano de Raúl Gómez Jattin: entre el paisaje, la niñez, las mujeres y la homosexualidad de pueblo" en ORTEGA GONZÁLEZ-RUBIO, Mercedes y PENENREY NAVARRO, Julio (eds.) *Todos me miran: América Latina y el Caribe desde los estudios de género*, Barranquilla: Sello editorial Universidad del Atlántico, pp. 201-224.

BURKE, Peter (1996): *La cultura popular en la Europa moderna*. Madrid: Alianza.

BURITICÁ LÓPEZ, Isabel Cristina (2013): "Travesti: la construcción de la identidad individual y colectiva desde el cuerpo y el ejercicio de la prostitución" en *La manzana de la discordia*, vol. 8, 2, julio – diciembre, pp. 71-86.

- (2013): "El discurso antagónico de la sexualidad y la participación ciudadana: el caso de las travestis prostitutas de Mártires, Bogotá" en *La manzana de la discordia*, vol. 8, 1, enero – junio, pp. 37-54.

- BURTON, Richard Francis (1989 -1886-): *Epílogo a Las mil y una noches* – Terminal Essay *The Book of the Thousand Nights and a Night*-. Barcelona: Laertes.
- BUSSINGER, Rebeca (2011): “Corpo, Gênero e Identidade em Madame Satã” en *Psicologia Política*, vol. 11, 21, enero-junio, pp. 91-107, consultado el 10 de enero de 2018 en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3895354>
- BUSTAMANTE TEJADA, Walter Alonso (2008): *Homofobia y agresiones verbales, la sanción por transgredir la masculinidad hegemónica, Colombia 1936 -1980*. Medellín: Walter Alonso Bustamante Tejada.
- (2004): *Invisibles en Antioquia, 1886-1936. Una arqueología de los discursos sobre la homosexualidad*. Medellín: La Carreta.
- BUTLER, Judith (2007): *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.
- (2002): *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Buenos Aires: Paidós.
- CABRAL, Alberto (2017): *Los fantasmas se cabrearon. Crónicas de la despenalización de la homosexualidad en el Ecuador*. Quito: Fundación Regional de Asesoría en Derechos Humanos (INREDH).
- CABRAL, Sérgio (1974): *As Escolas de Samba*. Sao Paulo: Fontana.
- CABRERA, Marta y GÓMEZ, Marcela (2014): “Documentos efímeros, o cómo dar cuenta de existencias invisibles: pensando un archivo lésbico para Bogotá” en BURNEO SALAZAR, Cristina. *En torno al documento*. Quito: Universidad San Francisco de Quito, pp. 165-177.
- CAICEDO, Andrés (1969/2003): *Calicalabozo*. Edición a cargo de Sandro Romero Rey y Luis Ospina. Bogotá: Editorial Norma.
- (2001): *¡Qué viva la música!* Bogotá: Editorial Norma.
- CALABRESE, Omar, PELLEGRINI, Renzo, BARGHETTI, Adriano y PARDI, Elio (1990): *Il Carnevale di Viareggio*. Milán: Mondadori.
- CAMPBELL, Kofi Omoniyi Sylvanus (2014): *The Queer Caribbean Speaks. Interviews with Writers, Artists, and Activists*. Nueva York: Palgrave MacMillan.
- CAMPUZANO, Giuseppe (2013): *Saturday Night Thriller*. Lima: Estruendomudo.
- (2012): *Encuentros cercanos #1. Giuseppe Campuzano: Genealogía Velada el Futuro Travesti / Veiled Genealogy for a Transfuture*. Barcelona: Editorial Generic.
- (2008): *Museo Travesti del Perú*. Lima: Giuseppe Campuzano Editor.
- (2007): “Son suficientes dos géneros. El Museo Travesti del Perú” en *Brief*, 18, consultado el 17 de enero de 2018 en www.bridge.ids.ac.uk/docs/EnBreve18_Sexualidad.pdf

- (2006): "Reclaiming Travesti Histories" en *IDS Bulletin* 37, nº 5, consultado el 18 de enero de 2018 en www.siyanda.org/search/summary.cfm?nn=2530&ST=SS&Keywords=campuzano&SUBJECT=0&Donor=&StartRow=1&Ref=Sim

CAMPUZANO, Giuseppe y LÓPEZ, Miguel A. (2010): "Chamanes, danzantes, putas y misses: el travestismo obseso de la memoria. Diálogo sobre el Museo Travesti del Perú" en *Ramona*, 99, pp. 34-43.

CANDELA, Mariano (1998): *Tertulias Musicales del Caribe Colombiano*. Barranquilla: Universidad del Atlántico, vol. 1.

CANTILLO BARRIOS, Ligia (2016): "Alteridades de las masculinidades gay en el Departamento del Atlántico" en *Revista Justicia Juris de la Universidad Autónoma del Caribe*, vol. 12, 2, julio-diciembre, pp. 95-106, consultado el 30 de agosto de 2018 en http://ojs.uac.edu.co/index.php/justicia-juris/article/view/1014/pdf_25

- (2014): "Género y carnaval en Barranquilla" en *Revista Amauta*, vol. 12, 24, pp.151-173.

- (2013): "La población de lesbianas, gays, travestis, bisexuales e intersexuales (LGBTI) en el departamento del Atlántico" en *La manzana de la discordia*, vol. 8, 1, enero – junio, pp. 23-35, consultado el 20 de agosto de 2018 en <http://bibliotecadigital.univalle.edu.co/xmlui/bitstream/handle/10893/11667/Poblacion%20de%20lesbianas.pdf?sequence=1>

CAPUTO, Giuseppe (2016): *Un mundo huérfano*. Bogotá: Literatura Random House.

- (2016): "Sobre la gracia de una mariposa Hermosamente penetrable" en *Revista Arcadia*, 113, consultado el 9 de septiembre de 2018 en <https://www.revistaarcadia.com/periodismo-cultural---revista-arcadia/articulo/en-defensa-de-la-homosexualidad-masculina/57212>

CARBAJAL, Mariana (2016): "Murió Lohana Berkins, una pionera en la lucha por la igualdad y la inclusión. Una vida que abrió caminos" en *Página 12*, 6 de febrero, consultado el 3 de agosto de 2018 en <https://www.pagina12.com.ar/diario/sociedad/3-291917-2016-02-06.html>

CARMONA, Pablo (2009): "La pasión capturada. Del carnaval underground a La Movida madrileña marca registrada" en *Desacuerdos*, 5, consultado el 16 de mayo de 2018 en http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/revista/pdf/des_c05.pdf

Carnaval de Barranquilla [No existe autor conocido] (2018): "El Congo Grande de Barranquilla" en *Fundación Carnaval de Barranquilla*, consultado el 21 de septiembre de 2018 en <http://www.carnavaldebarranquilla.org/lideres-de-la-tradicion/congo-grande-de-barranquilla>

CARNEIRO, Edison (1974): *Folgedos tradicionais*. Rio de Janeiro: Conquista, 1974.

CARDÍN, Alberto (1989): *Guerreros, chamanes y travestis, indicios de homosexualidad entre los exóticos*. Barcelona: Tusquets.

Caribe Afirmativo [No existe autor conocido] (2017): *Homenaje a la Guacherna Gay del Carnaval de Barranquilla Carnaval de la PAZ Calendario 2017*. Barranquilla: Caribe Afirmativo.

CARTA, Massimiliano (2019): “Reseña Todos me miran: América Latina y el Caribe desde los estudios de género” en *Revista Perífrasis*, vol. 10, 19, enero-junio, pp. 111-113.

CASTAÑEDA CASTRO, Wilson (2010): “Acción colectiva LGBT: por el reconocimiento de la diversidad sexual y las identidades de género en el Caribe colombiano” en *Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica de la Universidad del Atlántico*, 11, pp. 231-251.

CASTILLO, Leo (2018): “La Julieth Pantoja: origen y evolución del Carnaval Gay” en *Revista Cronopio*, 76, 15 de marzo, consultado el 25 de septiembre de 2018 en <https://www.revistacronopio.com/?p=21264>

CASTILLO MIER, Ariel (2014): “Carnaval y literatura” en Carrus Navalis Revista Digital del Centro de Información y Documentación del Carnaval de Barranquilla, 1, enero, pp. 5-15.

- (2009): “El carnaval auestas de Jaime Manrique Ardila” en *Revista Poligramas*, 31, pp. 71-81.

- (1995): “Literatura y carnaval en Barranquilla” en *El Heraldo Dominical*, 8 de marzo, pp. 6 y 12.

CASTILLO VARGAS, Elizabeth (2017): “Familias diversas, por el reconocimiento de nuestros derechos” en *Revista Arcadia*, 25 de mayo, consultado el 20 de septiembre de 2018 en <https://www.revistaarcadia.com/agenda/articulo/familias-diversas-lgbti-piden-sus-derechos/63936>

CASTRILLÓN CASTRO, Carlos Mario y ORTEGA POLANCO, Nathaly (2011): “Reseña Regionalización y movimiento de mujeres: Procesos en el Caribe colombiano” en *Revista Palobra*, 12, agosto-julio, pp. 254-256, consultado el 10 de septiembre de 2018 en <http://revistas.unicartagena.edu.co/index.php/palobra/article/view/147/114>

CELIS SALGADO, Nadia (2013): “Entre el fetiche y el cuerpo propio: Las niñas en las escritoras del Caribe hispano” en *Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica de la Universidad del Atlántico*, 18, pp. 15-34.

Centro Nacional de Memoria Histórica [No existe autor conocido] (2015). *Aniquilar la diferencia. Lesbianas, gays, bisexuales y transgeneristas en el marco del conflicto armado colombiano*. Bogotá: CNMH - UARIV - USAID – OIM.

CEPEDA SAMUDIO, Álvaro (1993) "El piano blanco" en CEPEDA SAMUDIO, Álvaro, *Todos estábamos a la espera*. Bogotá: El Ancora Ediciones, pp. 87-92.

CERTEAU, Michel de (2000): *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*. México D.F.: Universidad Iberoamericana e Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente.

CHAPARRO SILVA, Alexander (2017): "Poder ser nosotros mismos. Fiesta, performance y políticas identitarias en el Carnaval gay de Barranquilla" en ORTEGA GONZÁLEZ-RUBIO, Mercedes y PENENREY NAVARRO, Julio (eds.) *Todos me miran: América Latina y el Caribe desde los estudios de género*, Barranquilla: Sello editorial Universidad del Atlántico, pp. 101-120.

- (2014): "Fiesta and Identity Barranquilla's Gay Carnival" en *ReVista Harvard Review of Latin America*, 3, pp. 18-21.

CHOISY, L'abbé de (1862): *Aventures de l'abbé de Choisy habillé en femme* – édité par Paul Lacroix-. Paris: J. Gay (CHOISY, Abate de (1999): *Memorias del Abate de Choisy* –traducción, prólogo y notas de PINO, Marina (ed.)-. Barcelona: Laertes).

CHUMPITAZI RAMÍREZ, Julio Eduardo (2010): "Sobre el método comparativo en la antropología social de E. E. Evans-Pritchard" en *Sociedad Demente*, consultado el 23 de julio de 2018 en <http://sociedaddemente.blogspot.com/2010/06/resumen-sobre-el-metodo-comparativo-en.html>

CLENA [No existe autor conocido] (2010): *La Aduana 15 años: un monumento, un proyecto cultural*. Barranquilla: Corporación Luis Eduardo Nieto Arteta (CLENA).

COLAIZZI, Giulia (2007): *La pasión del significante. Teoría de género y cultura visual*. Madrid: Biblioteca Nueva.

- (2006): *Género y representación. Postestructuralismo y crisis de la modernidad*. Madrid: Biblioteca Nueva.

- (1996): "Abyección y escritura: del yo a la no-identidad del cyborg" en *Feminaria*, IX, 16, pp. 1-7.

- (1995): *Feminismo y teoría fílmica*. Valencia: Ediciones Episteme.

Colombia Diversa, Caribe Afirmativo y Santamaría Fundación [No existe autor conocido] (2015): *Cuerpos excluidos, rostros de impunidad. Informe de violencia hacia personas LGBT en Colombia*. Bogotá: Colombia Diversa, Caribe Afirmativo y Santamaría Fundación.

CONDE, Jorge (1999): "Carnaval, sociedad y cultura" en PADILLA MORALES, Jaime y TORRES MONTES DE OCA, Mariano (Eds.) *Memorias Primer Encuentro de Investigadores del Carnaval de Barranquilla*. Barranquilla: Universidad del Atlántico, s.p.

CONTRERAS FAJARDO, Lilian (2009): "El Carnaval de Barranquilla se toma The History Channel" en *El Espectador*, 16 de febrero, consultado el 21 de mayo de 2018 en

<https://www.elespectador.com/entretenimiento/arteygente/medios/articulo117055-el-carnaval-de-barranquilla-se-toma-the-history-cha>

CÓRDOBA, David, SÁEZ, Javier y Vidarte, Paco (2007): *Teoría Queer. Políticas Bollerías, Maricas, Trans y Mestizas*. Barcelona y Madrid: Egalés.

CORREA MONTOYA, Guillermo (2017): *Raros. Historial cultural de la homosexualidad en Medellín, 1890-1980*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.

- (2016): "La invención clínica del homosexual en Colombia, 1890-1980" en *Revista de Psicología Universidad de Antioquia*, vol. 8, 2, pp.121-146, consultado el 4 de agosto de 2018 en

<http://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/psicologia/article/view/327890>

- (2010): "Negar la cafre realidad, inventarse, salir a ser otra y estrenarse otra vez, recién nacida: de la deformidad asignada a la reinención del sí mismo orgulloso" en *Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica de la Universidad del Atlántico*, 11, pp. 215-229.

- (2007): *Del rincón y la culpa al cuarto oscuro de las pasiones. Formas de habitar la ciudad desde las sexualidades por fuera del orden regular*. Medellín: Escuela del Hábitat CEHAP, Universidad Nacional de Colombia.

CORREA, Juan David (2017): "Historia de un entusiasmo" en *Revista Arcadia*, 25 de mayo, consultado el 20 de septiembre de 2018 en <https://www.revistaarcadia.com/agenda/articulo/historia-de-la-politica-lgbti-de-bogota/63934>

CORREA, Julián David (2013a): "El ciclo rosa, una muestra de cine que disuelve fronteras" en CORREA, Julián David (ed.), *Ciclo Rosa Audiovisual Catálogo 2013*. Bogotá: Cinemateca Distrital e Instituto Distrital de las Artes, pp. 13-24.

- (2013b): "Barrido en rosa, el Ciclo Rosa audiovisual" en CORREA, Julián David (ed.), *Ciclo Rosa Audiovisual Catálogo 2013*. Bogotá: Cinemateca Distrital e Instituto Distrital de las Artes, pp. 41-50.

COSTA, Maria Dolors y FARRÀS, Jaume (1986): *Contribució a l'estudi de les festes dels barris de la ciutat de Berga, segles XVII-XX*. Sabadell: Edita Jaume Farràs i Àmbit de Recerques del Berguedà.

CUADRADO MARTÍNEZ, Ubaldo (2006): *El Carnaval de Cádiz siglo XX*. Cádiz: Publicaciones del Sur.

CUADRADO MARTÍNEZ, Ubaldo y BARBOSA ILLESCAS, Felipe (1999): *El Carnaval de Cádiz: Origen y evolución: Siglos XVI-XIX*. Cádiz: Publicaciones del Sur.

CUCALÓN, Juan Carlos (2015): "Un poco de Pedro y mucho de Lemebel" en *Revista Mundo Diners*, marzo 2, consultado el 4 de agosto de 2018 en <http://www.revistamundodiners.com/?p=4636>

CUESTA FLÓREZ, Alexa (2017): "Visionarias: de lo visual y performativo en el arte contemporáneo del Caribe colombiano" en ORTEGA GONZÁLEZ-RUBIO, Mercedes y PENENREY NAVARRO, Julio (eds.) *Todos me miran: América Latina y el Caribe desde los estudios de género*, Barranquilla: Sello editorial Universidad del Atlántico, pp. 357-395.

- (2013): "Mujeres artistas del Caribe colombiano bajo la perspectiva de género... O ¿fuera de ella?" en *Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica de la Universidad del Atlántico*, 18, pp. 35-62.

CUNIN, Elisabeth y RINAUDO, Christian (2005): "Las murallas de Cartagena entre patrimonio, turismo y desarrollo urbano. El papel de la Sociedad de Mejoras Públicas" en *Memorias Revista Digital de Historia y Arqueología desde el Caribe*, 2, pp. 1-20, consultada el 16 de enero de 2018 en <http://rcientificas.uninorte.edu.co/index.php/memorias/article/view/233/91>

CUTULI, María Soledad (2013): "Maricas y travestis: repensando experiencias compartidas" en *Sociedad y Economía*, 24, pp. 183-204, consultada el 1 de agosto de 2018 en http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S1657-63572013000100009

- (2012): "Antropología y travestismo: revisando las etnografías latinoamericanas recientes" en *Sudamérica Revista de Ciencias Sociales*, vol. 1, 1, pp. 161-181, consultada el 1 de agosto de 2018 en <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/sudamerica/article/view/162>

CVETKOVICH, Ann (2003): *An Archive of Feelings: Trauma, Sexuality, and Lesbian Public Cultures*. Durham, North Carolina: Duke University Press (CVETKOVICH, Ann (2018): *Un archivo de sentimientos. Trauma, sexualidad y culturas públicas lesbianas*. Barcelona: Editorial Bellaterra).

DA JANDRA, Leonardo (2012): *La mexicanidad: fiesta y rito*. Oaxaca: Editorial Almadía.

DAMATTA, Roberto (2002): *Carnavales, malandros y héroes. Hacia una sociología del dilema brasileño*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 352 p.

- (2004): "El oficio del etnólogo o cómo tener *Anthropological Blues*" en BOIVIN, Mauricio F., ROSATO, Ana y ARRIBAS, Victoria *Constructores de Otredad. Una introducción a la Antropología Social y Cultural*. Buenos Aires: Antropofagia, pp. 172-178.

DANBOLT, Mathias, y AGUIRRE, Florencia (TRANS.) (2016): "Influyendo en la historia: Relaciones de archivo en el arte y la teoría queer" en *Revista Acta*, 1(1), consultado el 22 de mayo de 2018 en <http://revistaacta.tumblr.com/influyendoenlahistoria...>

DE LAURETIS, Teresa (2011): "Identidad de género, malos hábitos y teoría queer" en ZURIAN, Francisco A. (ed.) *Imágenes del Eros. Género, sexualidad, estética y cultura audiovisual*. Madrid: Ocho y medio, pp. 298-311.

- (1992 [1984]): *Alicia ya no. Feminismo, semiótica y cine*. Madrid: Cátedra.

DELGADO, Mónica (2018): "Mujeres trans en el cine peruano: contadas con los dedos de una mano" en *Wayka*, 8 de marzo, consultado el 3 de agosto de 2018 en <https://wayka.pe/mujeres-trans-en-el-cine-peruano-contadas-con-los-dedos-de-una-mano>

DELGADO, Ramiro (1987): "Cotidianidad y fiesta en el municipio de Talaigua. Relatos de la gente" en *Boletín Cultural y Bibliográfico*, vol. 24, 12, pp. 29-49.

DEL VALLE IDÁRRAGA, Mónica, DÍAZ MUÑOZ, Eliana y ORTEGA GONZÁLEZ-RUBIO, Mercedes (2013): "El Gran Caribe en femenino: Dos volúmenes plurales y múltiples" en *Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica*, 17, pp. 9-11, consultado el 12 de septiembre de 2018 en http://investigaciones.uniatlantico.edu.co/revistas/index.php/cuadernos_literatura/issue/view/85/showToc

DENIZART, Hugo (1997): *Engenharia Erótica – Travestis no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor.

DE ORO, Carlos (2013): "Tradición y modernidad: el carnaval de Barranquilla y la pugna entre lo cultural, lo económico y lo político" en LIZCANO ANGARITA, Martha y GONZÁLEZ CUETO, Danny (comps.) *Leyendo el carnaval. Miradas desde Barranquilla, Bahía y Barcelona*. Barranquilla: Ediciones Uninorte, 2013, 2º edición, pp. 37-57.

- (2007): "Disfrázate como quieras y su construcción literaria de un Estado colombiano disfuncional y de una nación contemporánea" en crisis en *Memorias, Revista Digital de Historia y Arqueología desde el Caribe*, 8, consultado el 22 de agosto de 2018 en <http://rcientificas.uninorte.edu.co/index.php/memorias/article/viewFile/412/211>

DERRIDA, Jacques (1997): *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Editorial Trotta.

DÍAZ, Andrea, DORREGO, Nando, SESÉ, Marta y VOLTÀ, Gerard (2016): "¿Archivar es siempre radical? A propósito del ¿Archivo Queer?" en *Revista Acta*, 1(1), consultado el 22 de mayo de 2018 en <http://revistaacta.tumblr.com/archivoqueer>

DÍAZ, María Elvira (2006): "Jerarquías y resistencias: raza, género y clase en universos homosexuales" en VIVEROS Mara, RIVERA Claudia y RODRÍGUEZ Manuel *De Mujeres, Hombres y otras ficciones... género y sexualidad en América Latina*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, pp. 283-304.

DÍAZ RUÍZ, Fernando (2010): "La identidad gay de una drag queen globalizada en Al diablo la maldita primavera de Alonso Sánchez Baute" en *Estudios de Literatura Colombiana*, 26, pp. 96–108.

DIDI-HUBERMAN, Georges (1997): *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.

- (2012): *Arde la imagen*. México D.F.: Ediciones Ve.

DYER, Richard (2001): *Las estrellas cinematográficas: historia, ideología, estética*. Madrid: Paidós Ibérica.

- (1986). *Cine y homosexualidad*. Barcelona: Editorial Laertes.

DOMÍNGUEZ RUBALCAVA, Héctor (2001): *La modernidad abyecta: formación de discurso homosexual en Hispanoamérica*. Xalapa: Universidad Veracruzana.

DONOSO, José (2010 [1966]): *El lugar sin límites*. Madrid: Ediciones Cátedra.

- (1990): *Taratuta/Naturaleza muerta con cachimba*. Santiago: Mondadori.

El Colombiano [No existe autor conocido] (2012): “Senador Roberto Gerlein desata polémica por declaración contra parejas homosexuales” en *El Colombiano*, noviembre 20, consultado el 30 de enero de 2018 en http://www.elcolombiano.com/BancoConocimiento/S/senador_roberto_gerlein_desata_polemica_por_declaracion_contra_parejas_homosexuales/senador_roberto_gerlein_desata_polemica_por_declaracion_contra_parejas_homosexuales.asp

El Heraldó [No existe autor conocido] (2017): “Estudian sanción a trans que se desnudaron en Guacherna” en *El Heraldó*, 21 de febrero, consultado el 10 de diciembre de 2018 en <https://www.elheraldo.co/barranquilla/estudian-sancion-trans-que-se-desnudaron-en-guacherna-330680>

- (2014): “Reyes del Carnaval Gay no quieren desnudos en su Guacherna” en *El Heraldó*, 6 de noviembre, consultado el 10 de diciembre de 2018 en <https://www.elheraldo.co/tendencias/reyes-del-carnaval-gay-no-quieren-desnudos-en-su-guacherna-172881>

El Telégrafo [No existe autor conocido] (2015): “Lemebel, homenajeado en la Universidad Andina. Tres lectores le dieron su Adiós, mariquita linda a Pedro” en *El Telégrafo*, 28 de febrero, consultado el 4 de agosto de 2018 en <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/cultura/1/tres-lectores-le-dieron-su-adios-mariquita-linda-a-pedro>

El Tiempo [No existe autor conocido] (2013): “Que los próximos a las Farc salgan del clóset: Ordóñez. El Procurador reiteró que los jefes de la guerrilla no pueden participar en política” en *El Tiempo*, julio 11, consultado el 30 de enero de 2018 en <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-12925024>

- (2002): “Un grupo al que no le gustaban los grupos” en *El Tiempo*, 13 de enero, consultado el 28 de agosto de 2018 en <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-1360828>

- (2008): “Gays en TV: otra vez debate” en *El Tiempo*, 7 de mayo, consultado el 5 de junio de 2018 en <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-2925225>

- (1994): “Sebastián Ospina rueda el rollo. Con un guión titulado Adiós, María Félix, el actor Sebastián Ospina, bajo el seudónimo de Pedro Infante, ganó el premio de cine que entrega este año Colcultura por primer vez” en *El Tiempo*, 16 de diciembre, consultado el 26 de mayo de 2018 en <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-264793>

ENCARNACIÓN, Omar G. (2016) *Out in the Periphery: Latin America's Gay Rights Revolution*. Nueva York: Oxford University Press.

Encyclopaedia Britannica (2018): Hinterland en Encyclopaedia Britannica, consultada el 30 de septiembre de 2018 en <https://www.britannica.com/science/hinterland>

EPPS, Brad (2008): “Retos, riesgos, pautas y promesas de la teoría queer” en *Revista Iberoamericana*, vol. LXXIV, 225, octubre-diciembre, pp. 897-920, consultado el 30 de octubre de 2018 en <https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/iberoamericana/article/view/5216/5374>

ESGUERRA MUELLE, Camila (2006): “Lo innominado, lo innominable y el nombramiento. Categorización y existencia social de sujetos homosexuales” en VIVEROS Mara, RIVERA Claudia y RODRÍGUEZ Manuel *De Mujeres, Hombres y otras ficciones... género y sexualidad en América Latina*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, pp. 247-281.

ESPELT, Albert (2004): “La Patum una altre Visió” en *L' Erol Revista cultural del Berguedà*, 83, consultada el 1 de agosto de 2018 en <https://www.raco.cat/index.php/Erol/article/view/175288/251152>

ESPINOSA PATRÓN, Alejandro (2010): *Lexicón del Carnaval de Barranquilla*. Barranquilla: Universidad Autónoma del Caribe.

EUSSE, Sigifredo (2000): *El cine en el Caribe colombiano*. Barranquilla: Documento de investigación encargado por el Museo del Caribe - Parque Cultural del Caribe [Inédito].

FARIAS, Edson (2006): *O desfile e a cidade: o carnaval-espetáculo carioca*. Rio de Janeiro: Editora E-papers.

FARRÀS, Jaume (1979): *Histoire et sociologie d'une fete populaire auprès d'une festivité religieuse*. Paris: Thèse de Ille cycle, Ecole de Hautes Etudes en Sciences Sociales.

FELICIANO, Héctor (2006) “Crónicas de Carnaval A manera de prólogo” en FELICIANO, Héctor *Crónicas de carnaval*. Caracas: Corporación Andina de Fomento y Fundación para un Nuevo Periodismo Iberoamericano, pp. 3-5.

FENTRESS, James y WICKHAM, Chris (2003 [1992]): *Memoria social*. Madrid: Ediciones Cátedra.

FERNÁNDEZ, Josefina (2004): *Cuerpos desobedientes. Travestismo e identidad de género*. Buenos Aires: Edhasa.

FIGARI, Carlos (2009): *Eróticas de la disidencia en América Latina: Brasil, siglos XVII al XX*. Buenos Aires: Ediciones Fundación Centro de Integración, Comunicación, Cultura y Sociedad (CICCUS) y Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO).

FIGUEREDO, Adriana (2011): "Se pudesse ressurgir, viria como o vento. Narrativas da dor: corporalidade e emoções na experiência da travestilidade" en *Sexualidad, Salud y Sociedad Revista Latinoamericana*, 8, agosto, pp. 90- 112.

FLORES MARTOS, Juan Antonio (2001): "Un continente de carnaval: etnografía crítica de carnavales americanos" en *Anales del Museo de América*, 9, pp. 29-58.

FLORES, Silvana (2011): "Alô, alô realidade: representaciones del carnaval en el cine brasileño" en *La Colmena*, 72, pp. 47-56, consultado el 19 de mayo de 2018 en www.uaemex.mx/plin/colmena/Colmena_72/.../Aloi_aloi_realidad.pdf

FORD, Clellan S. y BEACH, Frank A (1978 -1951-) *Conducta sexual -Patterns of Sexual Behavior-*. Barcelona: Editorial Fontanella.

FORERO BARÓN, Fabián (2011): "Así es la vida de las 'drag king', el opuesto a los *drag queens*" en *El Tiempo*, 19 de agosto, Bogotá, consultado el 10 de enero de 2018 en <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-10190215>

FOSTER, David William (2008): "El estudio de los temas gay en América Latina desde 1980" en *Revista Iberoamericana*, vol. LXXIV, 225, Octubre-Diciembre, pp. 923-941.

FOSTER, Hal (2016 [2004]): "El impulso de archivo" en *Nimio, Revista de la cátedra Teoría de la Historia*, 3, septiembre, pp. 102-125, consultado el 20 de mayo de 2018 en <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/nimio/article/view/351>

FOUCAULT, Michel (2002): *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

FRAZER, Sir James George (1981): *La rama dorada. Magia y religión*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

FREIDEL, José Manuel (1993): *Teatro*. Prólogo Walter Joe Broderick. Medellín: Ediciones Autores Antioqueños, 1993.

FRIEDEMANN, Nina S. de (1985): *Carnaval en Barranquilla*. Bogotá: Editorial La Rosa.
- (1984a): "El carnaval rural en el río Magdalena" en *Boletín Cultural y Bibliográfico*, vol. 21, 1, pp. 37-46.
- (1984b): "Perfiles sociales del carnaval en Barranquilla" en *Montalbán*, pp. 127-152.

GARCÉS, José Luis (2006): "Visión parcial de literatura y carnaval" en *Revista Noventaynueve*, 6, marzo, consultado el 20 de agosto de 2018 en <http://www.revistanovenyaynueve.org/06/ensayo02.htm>

GARCÍA BECERRA, Andrés (2009): "Tacones, siliconas, hormonas y otras críticas al sistema sexo/género. Feminismos y experiencias de transexuales y travestis" en *Revista Colombiana de Antropología*, vol. 45, 1, enero-junio, pp. 119-146, consultado el 2 de agosto de 2018 en

http://kt.micrositios.net/action.php?kt_path_info=ktcore.actions.document.view&fDocumentId=7135&forceopen

GARCÍA DE LEÓN GRIEGO, Antonio (2002): *El mar de los deseos. El Caribe hispano musical, historia y contrapunto*. México DF: Siglo XXI Editores, Estado Libre y Soberano de Quintana Roo y Universidad de Quintana Roo.

GARCÍA GARZÓN, Darío (2004): *Cruzando los umbrales del secreto : acercamiento a una sociología de la sexualidad*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.

GARCÍA LEÓN, David (2017): "Masculinidades gay, homonormatividad y (neo)liberalismo queer en Al diablo la maldita primavera de Alonso Sánchez Baute" en *Revista de Estudios Colombianos*, 49, enero-junio, pp. 55-64.

GARCIA MADARIAGA, Iolanda (2001): *Fonts ritual i espectacle teatral en la festa tradicional i Popular: La Patum de Berga*. Barcelona: Universitat de Barcelona.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel (2003): *La hojarasca*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

GARCÍA SCHLEGEL, María Teresa (2016): El Ballet de Colombia, una narración carnavalesca y burlesque de la nación colombiana en JIMENO, Myriam, PABÓN, Carolina, VARELA, Daniel, DÍAZ, Ingrid (eds.) *Etnografías contemporáneas III: las narrativas en la investigación antropológica*, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, pp. 57-79.

- (2014): "La nación unificada en el escenario. Sonia Osorio y el Carnaval de Barranquilla" en *Revista Jangwa Pana*, vol. 13, 1, pp. 186-194.

GARCÍA SUÁREZ, Carlos Iván (1999): "Los pirobos: nómadas en el mercado del deseo" en *Nómadas*, 10, abril, pp. 216-226.

GARCÍA VALDIVIESO, Gonzalo (2010): *Los putos castos. Memorias inconfesables de un doble discurso*. Bogotá: Ediciones Bananarosa.

GARZA, Federico (2002): *Quemando mariposas: sodomía e imperio en Andalucía y México siglos XVI-XVII*. Barcelona: Laertes, 2002.

GASCA, Mabel (2017): "El Congo Grande de Barranquilla, el congo de oro del carnaval" en *Memorias: Revista Digital de Arqueología e Historia desde el Caribe* vol. 13, 32, (mayo-agosto), pp. 263-288, consultado el 30 de junio de 2018 en <http://rcientificas.uninorte.edu.co/index.php/memorias/article/view/10079/10526>

GILARD, Jacques (2009): "El grupo de Barranquilla Hacer algo perdurable" en RODRÍGUEZ AMAYA, Fabio (ed.) *Plumas y pinceles I La experiencia artística y literaria del grupo de Barranquilla en el Caribe colombiano al promediar del siglo XX*, Bergamo: Bergamo University Press, pp. 59-122.

GILL, Lyndon K. (2018): *Erotic Islands*. Durham: Duke University Press.

GIRALDO BOTERO, Carolina (2002): *Deseo y represión: homoeroticidad en la Nueva Granada, 1559-1822*. Bogotá: Centro de Estudios Socioculturales e Internacionales (CESO) de la Universidad de los Andes.

- (2001): "Esclavos Sodomitas en Cartagena colonial. Hablando del pecado nefando" en *Historia Crítica*, 20, julio-diciembre, pp. 171-178.

GIRALDO JARAMILLO, Francisco (2017): "Personas LGBTI en el Caribe colombiano Diversidad en medio de la diversidad Entrevista a Wilson Castañeda" en *Revista Arcadia*, 21 de junio, consultado el 11 de septiembre de 2018 en <https://www.revistaarcadia.com/periodismo-cultural---revista-arcadia/articulo/diversidad-en-medio-de-la-diversidad/64317>

GIRALDO PULIDO, Daniel (2010): *Subversión discursiva y sexual en La Virgen de los sicarios de Fernando Vallejo*. Montreal: Département de littératures et de langues modernes Faculté des arts et des sciences de la Université de Montréal.

GÓMEZ DUGAND, Alejandro (2017): "Zunga, la perra roja" en *Revista Arcadia*, 28 de junio, consultado el 20 de septiembre de 2018 en <https://www.revistaarcadia.com/impresia/articulo/zunga-la-perra-roja-una-trans-en-caqueta/64433>

GÓMEZ, Felipe (2004): "Soplo de vida: hombres de moral enlodada" en *Revista Gráfica*, 2, pp.152-159 consultado el 15 de mayo de 2018 en <http://revistas.fuac.edu.co/index.php/grafia/article/view/120/634...>

GÓMEZ JATTIN, Raúl (2004): *Amanecer en el Valle del Sinú: Antología poética*. Selección y prólogo de Carlos Monsiváis. México: Fondo de Cultura Económica.

GÓNGORA SIERRA, Andrés Leonardo Góngora (2010): "Escuchar y acompañar la enfermedad: Vivir con VIH en la Zona Cachacal de Barranquilla" en MOSQUERA ROSERO-LABBÉ, Claudia, MARTÍNEZ, Marco Julián y LORENTE MOLINA, Belén (eds.), *Intervención social, cultura y ética: un debate interdisciplinario*, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, pp. 391-422.

- (2004): "El camp y la fascinación gay por las divas" en GÓNGORA SIERRA, Andrés Leonardo, MARTÍNEZ MORENO, Marco Julián, RIVERA AMARILLO, Claudia Patricia, RODRÍGUEZ RONDÓN, Manuel Alejandro (eds.) *Etnografías contemporáneas. Otros sujetos, otras aproximaciones en la labor antropológica*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, pp. 43-68.

GÓNGORA, Andrés y RODRÍGUEZ, Manuel (2006): "Putas, locas o arpías: construcciones del sujeto homosexual en tres novelas latinoamericanas" en VIVEROS Mara, RIVERA Claudia y RODRÍGUEZ Manuel *De Mujeres, Hombres y otras ficciones... género y sexualidad en América Latina*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, pp. 229-246.

GONTOVNIK, Mónica (2017): "Performance como historia: las Negritas Puloy en el Carnaval de Barranquilla" en *Memorias Revista Digital de Arqueología e Historia desde el Caribe*, 32, mayo-agosto, pp. 149-177, consultado el 1 de octubre de 2018 en <http://rcientificas.uninorte.edu.co/index.php/memorias/article/viewArticle/9456/10700>

- (2015): "En la casa. Raisia Galofre y Clara Gaviria. Nuevas maneras de armar subjetividad en dos artistas contemporáneas barranquilleras" en *Revista Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica de la Universidad del Atlántico*, 22, pp. 141-157, consultado el 10 de septiembre de 2018 en http://investigaciones.uniatlantico.edu.co/revistas/index.php/cuadernos_literatura/article/view/1598

- (2010): "Tracking transnational Shakira on her way to conquer the world" en *Zona Próxima, Revista del Instituto de Estudios en Educación de la Universidad del Norte*, 13, julio - diciembre, pp. 142-155, consultado el 10 de septiembre de 2018 en <http://rcientificas.uninorte.edu.co/index.php/zona/article/view/632/791>

GONZAGA JAYME, Juliana (2010): "Travestis, transformistas, *drag queens*, transexuais: montando corpo, pessoa, identidade e gênero" en CASTRO, Ana Lucía de (org.). *Cultura contemporânea, identidades e sociabilidades: olhares sobre corpo, mídia e novas tecnologias*. São Paulo: Editora UNESP, pp. 167-196, consultado el 30 de junio de 2018 en <http://books.scielo.org/id/js9g6/pdf/castro-9788579830952.pdf>

GONZÁLEZ, Patricia (2008): "Transgresión y carnaval en el Caribe colombiano: El cadáver de papá de Jaime Manrique Ardila" en *Memorias Revista Digital de Historia y Arqueología desde el Caribe*, 9, consultado el 21 de agosto de 2018 en <http://rcientificas.uninorte.edu.co/index.php/memorias/article/viewArticle/448/4807>

GONZÁLEZ CUETO, Danny (2017): "Transformismo, homosexualidad y representación visual en el Carnaval de Barranquilla" en ORTEGA GONZÁLEZ-RUBIO, Mercedes y PENENREY NAVARRO, Julio (eds.) *Todos me miran: América Latina y el Caribe desde los estudios de género*, Barranquilla: Sello editorial Universidad del Atlántico, pp. 225-236.

- (2017): "Los fotógrafos del Carnaval de Barranquilla. Notas para una historia de la mirada a lo festivo" en *Revista Brasileira do Caribe*, vol. 18, 34, enero-junio, pp. 51-67, consultado el 19 de mayo de 2018 en ... <http://www.periodicoeletronicos.ufma.br/index.php/rbrascaribe/article/viewFile/7502/4576>

- (2017): "El Carnaval de Barranquilla, la cuestión de la imagen y sus usos lúdicos" en REY SINING, Edgar y REY SABOGAL, Guillermo (Comps.) *Carnavales del Caribe (Aruba, Cuba, México, Colombia, Panamá, Puerto Rico, República Dominicana y Trinidad y Tobago)*. Barranquilla: Fundación Carnaval de Barranquilla, pp. 97-105.

- (2016): "Entre cuerpos. Prácticas transformistas, homosexualidad y representación visual en el Carnaval de Barranquilla" en *Revista Arte y Políticas de Identidad*, 15, diciembre, pp. 111-136, consultado el 30 de mayo de 2018 en <https://revistas.um.es/reapi/article/view/284451>

- (2013): "Crítica, prensa y arte en el Caribe de Colombia: debate desde la periferia (1973-1979)" en *Revista de historiografía de la Universidad Carlos III de Madrid*, 19, pp. 120-129.

- (2012): “Arte, literatura, prensa e intelectualidad en el Caribe colombiano (1917-1980)” en *Revista Brasileira do Caribe*, vol. XII, 24, enero-junio, pp. 405-423.
- (2007a): “*Madame Sata*, recreación de una leyenda urbana del Brasil del 30” en *Memorias, Revista Digital de Historia y Arqueología desde el Caribe colombiano*, 4 (7), pp. 1-4, consultado el 16 de enero de 2018 en <http://rcientificas.uninorte.edu.co/index.php/memorias/article/view/375/190>
- (2007b): “Cada uno sabe su secreto: una aproximación a la relación carnaval y homosexualidad” en *Memorias, Revista Digital de Historia y Arqueología desde el Caribe colombiano*, 4 (8), 1-3, consultado el 30 de agosto de 2018 en www.uninorte.edu.co/publicaciones/memorias/memorias_8/cine/secreto.pdf

GONZÁLEZ CUETO, Danny Armando (2017a, 25 de agosto): Entrevista a Heriberto Mejía Mercado [Comunicación personal]. Lugar: Hotel Casa Ballesteros. Barranquilla, Atlántico, Colombia.

GONZÁLEZ CUETO, Danny Armando (2017b, 25 de agosto): Entrevista a Eusebio Castro [Comunicación personal]. Lugar: Guillermo Díaz Peluquería. Barranquilla, Atlántico, Colombia.

GONZÁLEZ CUETO, Danny Armando (2017c, 25 de agosto): Entrevista a Jairo Polo y Fabián Gómez [Comunicación personal]. Lugar: Sede Corporación Autónoma del Carnaval Gay de Barranquilla y el Atlántico. Barranquilla, Atlántico, Colombia.

GONZÁLEZ CUETO, Danny Armando (2017d, 25 de agosto): Entrevista a John Better [Comunicación personal]. Lugar: Fundación La Cueva. Barranquilla, Atlántico, Colombia.

GONZÁLEZ CUETO, Danny Armando (2017e, 28 de agosto): Entrevista a Emmanuel Morales [Comunicación personal]. Lugar: Hotel Genova. Barranquilla, Atlántico, Colombia.

GONZÁLEZ CUETO, Danny Armando (2017f, 28 de agosto): Entrevista a Hemel Noreña [Comunicación personal]. Lugar: Sede Fundación Sky. Barranquilla, Atlántico, Colombia.

GONZÁLEZ CUETO, Danny Armando (2017g, 28 de agosto): Entrevista a Deibys De la Hoz [Comunicación personal]. Lugar: Sede Fundación Sky. Barranquilla, Atlántico, Colombia.

GONZÁLEZ CUETO, Danny Armando (2017h, 28 de agosto): Entrevista a Wilson Castañeda [Comunicación personal]. Lugar: Sede Caribe Afirmativo. Barranquilla, Atlántico, Colombia.

GONZÁLEZ CUETO, Danny Armando (2017i, 28 de agosto): Entrevista a Edgar Plata [Comunicación personal]. Lugar: Sede Caribe Afirmativo. Barranquilla, Atlántico, Colombia.

GONZÁLEZ CUETO, Danny Armando (2017j, 30 de agosto): Entrevista a Brando Sanjuan García [Comunicación personal]. Lugar: Sede Fundación Puerto Colombia. Barranquilla, Atlántico, Colombia.

GONZÁLEZ CUETO, Danny Armando (2017k, 30 de agosto): Entrevista a Darwin Villa [Comunicación personal]. Lugar: Hotel Windsor. Barranquilla, Atlántico, Colombia.

GONZÁLEZ CUETO, Danny Armando (2017l, 30 de agosto): Entrevista a Mariana Algarín [Comunicación personal]. Lugar: Escuela Normal Superior Santa Ana de Baranoa. Barranquilla, Atlántico, Colombia.

GONZÁLEZ CUETO, Danny Armando (2017m, 30 de agosto): Entrevista a Jorge Luis y Starling Silvera [Comunicación personal]. Lugar: Sede Reinado del Cadillo de Baranoa. Barranquilla, Atlántico, Colombia.

GONZÁLEZ CUETO, Danny Armando (2017n, 4 de septiembre): Entrevista a Manuel Pérez Frutto [Comunicación personal]. Lugar: Diario La Libertad. Barranquilla, Atlántico, Colombia.

GONZÁLEZ CUETO, Danny y ZURIAN, Francisco A. (2017): "Espacios homosociales en el Carnaval de Barranquilla: entre la crónica literaria y la novela autobiográfica" en *Chasqui, Revista Latinoamericana de Comunicación*, 135, pp. 105-122.

GONZÁLEZ IGLESIAS, Juan Antonio (2016): "Heterodoxo y disidente: Alberto Cardín, uno de los grandes intelectuales de la Transición" en *El País*, 3 de mayo, consultado el 15 de julio de 2018 en https://elpais.com/cultura/2016/04/26/babelia/1461688122_635167.html

GOYES NARVÁEZ, Julio César (2008): "El carnaval performance" en *Ómnibus*, 21, consultado el 20 de mayo de 2018 en <http://www.omni-bus.com/n21/carnaval.html>

GREEN, James N. (1999): *Beyond Carnival: Male Homosexuality in Twentieth-Century Brazil*. Chicago: University of Chicago Press.

GUERRERO DUQUE, Nathalia (2016) "Pxrches: Mis Amigas Drags" en *Vice*, 2 de diciembre, consultado el 5 de agosto de 2018 en https://www.vice.com/es_co/article/d79n4w/pxrches-mis-amigas-drag

GUTIÉRREZ S., Edgar J. (2000): *Fiestas Once de noviembre en Cartagena de Indias. Manifestaciones artísticas. Cultura popular (1910-1930)*. Medellín: Editorial Lealon.

GUASCH, Anna Maria (2011): *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal.

- (2005): "Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar" en *Materia*, 5, pp. 157-183, consultado el 25 de mayo de 2018, en <https://www.raco.cat/index.php/Materia/article/viewFile/83233/112454>

GUDUREV, Siri (2017): "Romper las puertas de la casa" en *Revista Arcadia*, 25 de mayo, consultado el 20 de septiembre de 2018 en <https://www.revistaarcadia.com/agenda/articulo/hombres-trans-en-bogota/63935>

HALBERSTAM, Jack (2018a): *Trans* Una guía rápida y peculiar de la variabilidad de género*. Barcelona y Madrid: Egalés.

- (2018b): *El arte queer del fracaso*. Barcelona y Madrid: Egalés.

- (2008): *Masculinidad femenina*. Barcelona y Madrid: Editorial Egalés.

- (2005): *In a Queer Time and Space —Transgender Bodies, Subcultural Lives*. Nueva York: New York University Press.

HAVELOCK ELLIS, Henry (1901 -1897-): *Sexual inversion. Studies in the psychology of sex*. Filadelfia: F. A. Davis Company, Publishers.

HEERS, Jacques (1988): *Carnavales y fiestas de locos*. Barcelona: Península.

HENAO, Mario (2017): "Rituales Familiares: el arte del matrimonio gay" en *Revista Arcadia*, 4 de julio, consultado el 12 de septiembre de 2018 en <https://www.revistaarcadia.com/agenda/articulo/lgbti-homosexualidad-familia-bogota/64499>

HERNÁNDEZ, Gil-Manuel (2002): *La festa reinventada: calendari, política i ideologia en la València franquista*. Valencia: Universitat de València.

HERNÁNDEZ, Gil-Manuel, y CATALÀ, Jesús (2010): "Els estudis fallers. El desenvolupament de la investigació social sobre les Falles" de València en *Revista d'Estudis Fallers*, 15, pp. 83-100.

HERNÁNDEZ GUTIÉRREZ, Diana Marcela (2017): "La fantasía de la diva travesti en Al diablo la maldita primavera y Locas de felicidad" en *Estudios de Literatura Colombiana*, 40, pp. 111-126, consultado el 24 de septiembre de 2018 en <http://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/elc/article/view/326558>

HIGGS, David (1999): *Queer Sites: Gay Urban Histories Since 1600*. Londres: Routledge.

HORSWELL, Michael J. (2013): *La descolonización del sodomita en los Andes coloniales*. Quito: Editorial Abya-Yala.

INGENSCHAY, Dieter (2018): "Ocaña, Marilyn y la provocación queer del estalinismo. *Ocaña, der Engel der in der Qual singt* de Gérard Courant" en MÉRIDA JIMÉNEZ, Rafael M. (ed.) *Ocaña Voces, ecos y distorsiones*. Barcelona: Edicions Bellaterra, pp. 85-99.

- (2011): "La representación del deseo homosexual en el cine latinoamericano al final del siglo XX: *El beso de la mujer araña* (Héctor Babenco) y *El lugar sin límites* (Arturo Ripstein) en ZURIAN, Francisco A. (ed.) *Imágenes del Eros. Género, sexualidad, estética y cultura audiovisual*. Madrid: Ocho y medio, pp. 224-244.

IRIARTE, Miguel (2000): "Tres libros sobre el Carnaval publicados por la Universidad del Atlántico" en *Viacuarenta*, 5, mayo, pp. 75-77.

JIMÉNEZ BERDUGO, María (2013): "Reseña Ensayos sobre las mujeres y relaciones de género en el Caribe en *Memorias Revista Digital de Historia y Arqueología desde el Caribe*, 21, septiembre-diciembre, pp. 183-185, consultado el 7 de septiembre de 2018 en <http://rcientificas.uninorte.edu.co/index.php/memorias/article/viewArticle/5851/5070>

JIMÉNEZ ORTEGA, Muriel (2010): "Discursos e imaginarios sobre la homosexualidad en Cartagena (1973-1985)" en *Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica de la Universidad del Atlántico*, 11, pp. 75-91.

KAPLAN, Anne E. (1998 [1983]): *Las mujeres y el cine. A ambos lados de la cámara*. Madrid: Cátedra.

KHITTEL, Stefan (2005): "Crear belleza con estilo: el papel de los preparadores gay en los concursos de belleza en Quibdó, Chocó" en RUTTER-JENSEN, Chloe (ed.) *Pasarela paralela: escenarios de la estética y el poder en los reinados de belleza*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, pp. 78-90.

KINGMAN, Eduardo (2012): "Los usos ambiguos del archivo, la Historia y la memoria" en *Íconos Revista de Ciencias Sociales*, 42, enero, pp. 123-133.

KRAUSS, Rosalind E. (2002): "La escultura en el campo expandido" en FOSTER, Hal (ed.) *La posmodernidad*. Barcelona: Editorial Kairós, pp. 59-74.

KUHN, Annette (1991 [1982]): *Cine de mujeres. Feminismo y cine*. Madrid: Cátedra.

KULICK, Don (1998): *Travesti. Sex, gender and culture among Brazilian transgendered prostitutes*. Chicago: The University of Chicago Press.

LA FOUNTAIN-STOKES, Lawrence (2009): "Giuseppe Campuzano y El Museo Travesti del Peru. Entrevista con Lawrence La Fountain-Stokes" en *E-misférica* 6.2, Cultura+Derechos+Instituciones, consultado el 19 de enero de 2018 en <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/campuzano-entrevista>

LANZA LOBO, Cecilia (2004): *Crónicas de la identidad. Jaime Sáenz, Carlos Monsiváis y Pedro Lemebel*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Ediciones Abya-Yala y Corporación Editora Nacional.

LANZ, Alejandro (2017): "Lo LGBTI en el centro" en *Revista Arcadia*, 26 de abril, consultado el 20 de septiembre de 2018 en <https://www.revistaarcadia.com/agenda/articulo/personas-lgbt-en-el-proceso-de-paz-de-colombia/63297>

La W [No existe autor conocido] (2012): "Entrevistas W: El propietario de la discoteca 'Sky Bar' Hemel Noreña se refiere a la decisión de la alcaldía de cerrarlo por ser un lugar para la comunidad LGBT. El propietario de la discoteca "Sky Bar" Hemel Noreña se refiere a la decisión de la alcaldía de cerrarlo por ser un lugar para la comunidad LGBT" en *La W*, 4 de enero, consultado el 28 de septiembre de 2018 en http://www.wradio.com.co/escucha/archivo_de_audio/el-propietario-de-la-discoeca-sky-bar-hemel-norena-se-refiere-a-la-decision-de-la-alcaldia-de-cerrarlo-por-ser-un-lugar-para-la-comunidad-lgbt/20120104/oir/1601486.aspx

LEMEBEL, Pedro (1996): *Loco afán. Crónicas de sidario*. Barcelona: Editorial Anagrama.

LINK, Daniel (2010): "Historia americana" en *suplemento Soy del periódico Página 12*, vol. 3, 134, 23 de julio, consultado el 25 de enero de 2018 en <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-1510-2010-07-23.html>

LIZCANO ANGARITA, Martha y GONZÁLEZ CUETO, Danny (2013): "Imágenes de carnaval, entre el celuloide y el video Carnaval de Barranquilla: De Floro Manco a la Unesco. 100 años de patrimonio cultural inmaterial en el documental" en LIZCANO ANGARITA, Martha y GONZÁLEZ CUETO, Danny (comps.) *Leyendo el carnaval. Miradas desde Barranquilla, Bahía y Barcelona*. Barranquilla: Ediciones Uninorte, 2º edición, pp. 77-111.

- (2010): "El Carnaval de la vía 40, un vistazo en contravía" en *Memorias Revista Digital de Historia y Arqueología desde el Caribe*, 13, consultado el 17 de mayo de 2018 en <http://rcientificas.uninorte.edu.co/index.php/memorias/article/view/1302>

- (2009): "Una lectura documental crítica del carnaval de Barranquilla: presencia y tradición de los afrodescendientes en prensa y textos" en ACOSTA PEÑALOZA, Carmen Elisa, AYALA DIAGO, César Augusto y CRUZ VILLALOBOS, Henry Alberto (eds.) *Independencia, independencias y espacios culturales. Diálogos de historia y literatura*. Bogotá: Editorial Universidad Nacional de Colombia, pp. 301-316.

- (2005): "Carnaval de Barranquilla: Patrimonio de la Humanidad –Breve historia de una proclamación–" en *revista Huellas*, 71-75, abril, agosto, diciembre, pp. 264 – 273.

LLADÓ VILASECA, Jordi (2013): "Carnaval de Barranquilla. Universos literarios" en LIZCANO ANGARITA, Martha y GONZÁLEZ CUETO, Danny (comps.) *Leyendo el carnaval. Miradas desde Barranquilla, Bahía y Barcelona*. Barranquilla: Ediciones Uninorte, 2º edición, pp. 59-75.

LOCANE, Jorge Joaquín (2012): "La virgen de los sicarios leída a contrapelo: para un análisis del flâneur en tiempos de aviones y redefinición del espacio público" en *Calle 14*, vol. 7, 9, pp. 88-99.

LOHMÜLLER, Torben (2011): "El espectáculo de la identidad masculina y la mirada gay. Algunas observaciones acerca de *Querelle*, de Fassbinder" en ZURIAN, Francisco A. (ed.) *Imágenes del Eros. Género, sexualidad, estética y cultura audiovisual*. Madrid: Ocho y medio, pp. 260-276.

LOMAS MARTÍNEZ, Santiago (2018): "Travestismo, homosexualidad y autoría queer durante el franquismo en *Más bonita que ninguna* (1965)" en *Zer*, vol. 23, 44, pp. 13-29, consultado el 7 de agosto de 2018 en <https://doi.org/10.1387/zer.17945...>

LONDOÑO ZAPATA, Oscar Iván (2007): "El héroe travesti en la narrativa colombiana: Andrés Caicedo y Alonso Sánchez Baute" en *Letralia*, vol. XII, 174, 22 de octubre, consultado el 20 de agosto de 2018 en <https://letralia.com/174/ensayo02.htm>

LÓPEZ, María Encarnación (2014): "Treinta años de *Conducta impropia*" en *Diario de Cuba*, 26 de Julio, consultado el 2 de junio de 2018 en http://m.diariodecuba.com/cultura/1406363179_9658.html

LÓPEZ RODRÍGUEZ, Fernando (2017): *De puertas para adentro. Disidencia sexual y disconformidad de género en la tradición flamenca*. Barcelona y Madrid: Editorial Egalés.

LOZANO, Rian (2015): "Visualidades descoloniales. Mirar con todo el cuerpo y escuchar con los ojos" en *Extravío Revista electrónica de literatura comparada*, 8, consultado el 28 de mayo de 2018 en <https://ojs.uv.es/index.php/extravio/article/view/7075>

MALINOWSKI, Bronislaw (1975 [1929]): *La vida sexual de los salvajes del noroeste de la Melanesia*. Madrid: Editorial Morata.

MANJARRÉS, Daniel (2016): "Éxtasis prolongado: baile, disco y gais" en *Revista Arcadia*, 26 de octubre, consultado el 20 de septiembre de 2018 en <https://www.revistaarcadia.com/periodismo-cultural---revista-arcadia/articulo/el-disco-y-la-cultura-homosexual/57242>

MANRIQUE ARDILA, Jaime (2011): *El cadáver de papá*. Barranquilla: Editorial La iguana ciega.

- (2000): *Maricones eminentes. Arenas, Lorca, Puig y yo*. Bogotá: Editora Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara S.A.

- (1999): *Eminent maricones: Arenas, Lorca, Puig, and me*. Madison: University of Wisconsin Press.

- (1999): *Mi cuerpo y otros poemas*. Bogotá: Casa de Poesía Silva.

MANRIQUE SABOGAL, Winston (2017): "Macondo en la Tierra o las raíces reales de Cien años de soledad" en *W Magazín*, 1 de agosto, consultado el 18 de septiembre de 2018 en <http://wmagazin.com/relatos/macondo-en-la-tierra-o-las-raices-reales-de-cien-anos-de-soledad>

MÁRQUEZ RAMOS, Eliezer (2016): "Un gay encerrado en Macondo" en *Revista [IN]Genios*, vol. 2, 2, febrero, pp.1-12, consultado el 21 de septiembre de 2018 en <http://www.ingeniosupr.com/vol-22/2016/1/21/un-gay-encerrado-en-macondo>

MÁRCELES DACONTE, Eduardo (2011): "Carnaval en imágenes" en VV. AA., *Carnaval de Barranquilla, La fiesta sin fin*. Barranquilla: Fundación Carnaval de Barranquilla, pp. 227-248.

MARIN, Josep Lluís (2010). *Sátira i falles. Les explicacions falleres de Bernat i Baldoví*. Valencia: PUV.

MARTÍNEZ DUQUE, Laura (2016): "¿Por qué no hay lesbianas en el cine colombiano?" en *Revista Arcadia*, 26 de octubre, consultado el 12 de enero de 2018 en <https://www.revistaarcadia.com/periodismo-cultural---revista-arcadia/articulo/lesbianas-en-el-cine-colombiano/57225>

MARTÍNEZ GALLARDO, Carla (2006): "Destino de Farota" en FELICIANO, Héctor *Crónicas de carnaval*. Caracas: Corporación Andina de Fomento y Fundación para un Nuevo Periodismo Iberoamericano, pp. 90-99.

MARTÍNEZ PARDO, Hernando (1978): *Historia del cine colombiano*, Bogotá: América Latina.

MARKUS, Sasa (2001): *La poética de Pedro Almodóvar*. Barcelona: Littera Books.

MAURA, Juan Francisco (2011): *El gran burlador de América: Alvar Núñez Cabeza de Vaca*. Valencia: Publicacions Universitat de València.

MC BANE, Barbara (2011): "A Queer Archival Impulse: Lineage: Matchmaking in the Archives" [unfinished work-in progress], pp. 1-18, consultado el 10 de mayo de 2018 en <https://cpb-us-e1.wpmucdn.com/sites.ucsc.edu/dist/e/71/files/2015/04/McBaneLineage.pdf>

MEDINA, Álvaro (2009): "Poéticas visuales del Caribe colombiano al promediar del siglo XX" en RODRÍGUEZ AMAYA, Fabio (ed.) *Plumas y pinceles I La experiencia artística y literaria del grupo de Barranquilla en el Caribe colombiano al promediar del siglo XX*, Bergamo: Bergamo University Press, pp. 215-342.

- (2007): "Caribe espléndido. Las artes plásticas del Caribe colombiano al promediar el siglo XX" en *Revista Aguaita*, n.º15-16, pp. 91-110.

MEDINA REYES, Efraim (2004): *La sexualidad de la Pantera Rosa*. Bogotá: Seix Barral.

MELERO, Alejandro (2014): "La representación de la homosexualidad en el cine de la dictadura franquista" en *Zer*, vol. 19, 36, pp. 189-204, consultado el 7 de agosto de 2018 en <http://www.ehu.eus/ojs/index.php/Zer/article/view/13500>

MENÉNDEZ MENÉNDEZ, María Isabel (2015): "Aproximación metodológica a los Gender Studies. Cómo utilizar la categoría género en la cultura audiovisual" en EGUIZÁBAL, Raúl (ed.) *Metodologías 1*. Madrid: Editorial Fragua, pp. 81-99.

MÉRIDA JIMÉNEZ, Rafael M. (ed.) (2018): *Ocaña Voces, ecos y distorsiones*. Barcelona: Edicions Bellaterra.
- (2016): *Transbarcelonas Cultura, género y sexualidad en la España del siglo XX*. Barcelona: Edicions Bellaterra.

MESA, Lluís M. (1996): "Les Falles durant la Transició: Evolució i signes de canvi" en ASSOCIACIÓ D'ESTUDIS FALLERS *La festa de les Falles*. Valencia: Associació d'Estudis Fallers (ADEF) y Consell Valencià de Cultura, pp. 63-77.

MIANO BORRUSO, Marinella (2007): "Femminielli. Los travestis napolitanos en el ámbito de lo simbólico sagrado" en *Estudios de antropología biológica*, vol. XIII, pp. 1103-1114, consultado el 5 de agosto de 2018 en <http://www.revistas.unam.mx/index.php/eab/article/view/26445>

MIELI, Mario (2016): *E adesso*. Florencia: Edizioni Clichy.

MILLÁN VALENCIA, Alejandro (2015): "Colombia: el país de la nueva Miss Universo y los miles de reinados" en *BBC Mundo*, 26 de enero, consultado el 4 de agosto de 2018 en https://www.bbc.com/mundo/noticias/2015/01/150126_sociedad_reinados_colombia_a_mv

MILLINGTON, Mark (2007): *Hombres in/visibles. La representación de la masculinidad en la ficción latinoamericana, 1920-1980*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.

MIRA, Alberto (2018): "Retrato de dos artistas en transición: Ocaña visto por Ventura Pons" en MÉRIDA JIMÉNEZ, Rafael M. (ed.) *Ocaña Voces, ecos y distorsiones*. Barcelona: Edicions Bellaterra, pp. 67-84.

- (2011): "Hetero-queer: fluidez de género en las fantasías biográficas de Guy Maddin" en ZURIAN, Francisco A. (ed.) *Imágenes del Eros. Género, sexualidad, estética y cultura audiovisual*. Madrid: Ocho y medio, pp. 245-259.

- (2004): *De Sodoma a Chueca: una historia cultural de la homosexualidad en España en el siglo XX*. Barcelona-Madrid: Editorial Egalés.

MOLANO, Fernando (1992): *Un beso de Dick*. Medellín: Cámara de Comercio de Medellín.

MOLINA, Juan Antonio (1998): "Marginación y carnaval: la imagen del negro en la fotografía cubana" en *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*, 1, consultado el 15 de mayo de 2018 en <http://eial.tau.ac.il/index.php/eial/article/view/1099/1131>

MOLINA, Ramiro (2006): *Diccionario comentado del español actual*. Madrid: Visión Net.

MONSIVÁIS, Carlos (2018) "Exxxtrañas amazonas. Opereta marciana Carta de Carlos Monsiváis a Heidi Abderhalden" en AA.VV. *Mapa teatro. El escenario expandido*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, pp. 521-536.

MORENO, Marvel (2001): *Cuentos completos*. Jacques Gilart (ed.). Bogotá: Editorial Norma.

MOTT, Luiz (2012): “América Latina” en TIN, Louis-George (dir.) *Diccionario Akal de la homofobia*, Madrid: Ediciones Akal, pp. 55-59.

MULVEY, Laura (2001 [1975]): “Placer visual y cine narrativo” en WALLIS, Bryan (ed.) *Arte después de la modernidad Nuevos planteamientos entorno a la modernidad*. Madrid: Ediciones Akal, pp. 365-377.

MUÑOZ, Boris (2006): “Doble reina” en FELICIANO, Héctor *Crónicas de carnaval*. Caracas: Corporación Andina de Fomento y Fundación para un Nuevo Periodismo Iberoamericano, pp. 63-81.

MUÑOZ G., Germán (1999): “Análisis semiótico de álbumes fotográficos” en AA.VV., *Cuadernos para el desarrollo local*, Barranquilla: Fundación Social, s.p.

MUÑOZ, José Esteban (2001): “Gesture, Ephemera, and Queer Feeling: Approching Kevin Aviance” en *Dancing Desire — Choreographing Sexualities On and Off the Stage*, Madison: The University of Wisconsin Press, 2001.

- (1999): *Disidentifications Queers of Color and the Performance of Politics*. Minneapolis y Londres: University of Minnesota Press.

- (1996): “Ephemera as Evidence: Introductory Notes to Queer Acts” en *Women & Performance: a journal of feminist theory*, vol. 8, 2, pp. 5 — 16, consultado el 25 de mayo de 2018 en <http://liu.xplorex.com/sites/liu/files/Publications/MunozEphemera.pdf>

MUÑOZ LORDUY, Johana (2015): “El estilo de la rumba incluyente” en *El Herald*, 16 de Octubre, consultado el 28 de septiembre de 2018 en <https://revistas.elheraldo.co/si/rumba/el-estilo-de-la-rumba-incluyente-135526>

MUÑOZ SARMIENTO, Luis Carlos (2017): “Homenaje a Schroeder en el IX FICCALI. La virgen de los sicarios: prohibido prohibir, sicario...” en *El Espectador*, 17 de noviembre, consultado el 28 de mayo de 2018 en <https://www.elespectador.com/noticias/cultura/la-virgen-de-los-sicarios-prohibido-prohibir-sicario-articulo-723639>

MURILLO H., Javier (2010): “El arte no es un espejo” en *Revista Arcadia*, 22 de junio, consultado el 20 de septiembre de 2018 en <https://www.revistaarcadia.com/libros/articulo/el-arte-no-es-un-espejo/22527>

NARANJO, Elkin Andrés y BUSTAMANTE, Walter Alonso (2015): *Homosexuales y travestis. Memorias de Guayaquil*. Medellín: Universidad de Medellín.

NEWTON, Esther (2016): *Mother Camp. Un estudio de los transformistas femeninos en Estados Unidos*. Barcelona: Múltiplos Books.

Noisey-Revista Vice [No existe autor conocido] (2017): "Murió Ladyzunga, gestora del hardcore bogotano. La artista colombiana fue hallada sin vida en su casa" en *Noisey-Revista Vice*, 10 de noviembre, consultado el 30 de mayo de 2018 en <https://noisey.vice.com/es/article/zmz849/noisey-co-ladyzunga-2017>

NORMINGTON, Katie (2004): *Gender and Medieval Drama*. Cambridge: Boydell & Brewer.

NOYES, Dorothy (2003): *Fire in the Plaça. Catalan festival politics after Franco*. Filadelfia: University of Pennsylvania.

- (1992): *The mule and the giants: struggling for the body social in a Catalan Corpus Christi festival*. Filadelfia: University of Pennsylvania.

NÚÑEZ NORIEGA, Guillermo (2016): "Los estudios de género de los hombres y las masculinidades: ¿qué son y qué estudian?" en *Culturales*, vol. IV, 1, enero-junio, pp. 9-31, consultado el 1 de agosto de 2018 en <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=69445150001...>

OLIVARES, Jaime (2006): "Génesis y evolución de la organización del Carnaval de Barranquilla: historia de goce y voluntades" en GUTIÉRREZ S., Edgar J. y CUNIN, Elisabeth (eds.), *Fiestas y carnavales en Colombia. La puesta en escena de las identidades*. Medellín: La Carreta, pp. 73-96.

OLIVAR GRATEROL, Dagmary (2015): "La avenida Libertador de Caracas: apuntes para una cartografía desde las artes visuales" en LÓPEZ-LABOURDETTE, Adriana y CAMEJO VENTO, Ariel (ed.) *Pa(i)sajes urbanos* Barcelona: Red ediciones, pp. 228-255.

OLIVEIRA, Marcelo José (1997): *O lugar do travesti em desterro*. Tese de doutorado. Florianópolis: UFSC.

OLIVEIRA, Neuza Maria de (1994): *Damas de Paus. O jogo aberto dos travestis no espelho da mulher*. Salvador: Centro Editorial e Didático da Universidade Federal da Bahia.

ONG, Walter J. (2006): *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

ORTEGA GONZÁLEZ-RUBIO, Mercedes (2014): "Feminidades monstruosas en la obra de Marvel Moreno" en *Revista de Estudios Colombianos*, 44, pp. 33-38.

- (2013): "Igualdad y diferencia: La construcción de lo femenino en la obra de Marvel Moreno" en *Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica de la Universidad del Atlántico*, 17, pp. 89-103.

ORTEGA GONZÁLEZ-RUBIO, Mercedes y ORTEGA GONZÁLEZ-RUBIO, Mar Estela (2017): "Shakira como tecnología de género: representaciones de la identidad femenina" en ORTEGA GONZÁLEZ-RUBIO, Mercedes y PENENREY NAVARRO, Julio

(eds.) *Todos me miran: América Latina y el Caribe desde los estudios de género*, Barranquilla: Sello editorial Universidad del Atlántico, pp. 239-280.

- (2015): "Imaginar a Ángela Vicario: Una relectura de Crónica de una muerte anunciada" en ARAÚJO FONTALVO, Orlando (ed.) *El legado de Macondo. Antología de ensayos críticos sobre Gabriel García Márquez en Colombia*, Barranquilla: Ediciones Universidad del Norte, pp.159 – 178.

ORTEGA GONZÁLEZ–RUBIO, Mercedes y PENNEREY NAVARRO, Julio (2015): "Presentación La producción cultural latinoamericana y del Caribe desde una perspectiva de género" en *Revista Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica de la Universidad del Atlántico*, 21, pp. 11-15.

OSORIO, José Jesús (2009): "La Virgen de los Sicarios y la adaptación cinematográfica" en *Letralia*, vol. XIV, 219, consultado el 20 de mayo de 2018 en <https://letralia.com/219/ensayo02.htm>

OSPINA, Luis (2012): "Barbet Schroeder en Colombia" en *Revista El Malpensante*, agosto, 133, consultado el 25 de mayo de 2018 en http://www.elmalpensante.com/articulo/2625/barbet_schroeder_en_colombia

PABÓN, Consuelo (2000): "Actos de fabulación. Arte, cuerpo y pensamiento" en VV. AA., *Proyecto Pentágono Investigaciones sobre arte contemporáneo en Colombia*. Bogotá: Ministerio de Cultura de Colombia, pp. 67-114.

PADRÓN, Frank (2014): *Diferente. Cine y diversidad sexual*. La Habana: ICAIC.

PÁRAMO, María Luisa (2017): *El carnaval de las coplas, un arte de Cádiz*. Madrid: Izana.

PARDO, Patricia (directora) (2017): *Confesiones [programa de entrevistas]: Carlos Barbosa, personaje invitado*. Bogotá, Colombia: Canal RED+.

PARRA, Hernando (1999): La producción simbólica en el Carnaval de Barranquilla en PADILLA MORALES, Jaime y TORRES MONTES DE OCA, Mariano (Eds.) *Memorias Primer Encuentro de Investigadores del Carnaval de Barranquilla*. Barranquilla: Universidad del Atlántico, s.p.

PARRA, Hernando y Toro, Beatriz (1999): "Barranquilla: Frontera cultural" en AA.VV., *Cuadernos para el desarrollo local*, Barranquilla: Fundación Social, s.p.

PARRONDO COPPEL, Eva (1995): "Feminismo y Cine: Notas sobre treinta años de historia" en *Secuencias, Revista de historia del cine*, 3, octubre, pp. 9-20.

PATÍÑO, Milton (1999): "Producción, circulación y consumo de objetos del Carnaval" en AA.VV., *Cuadernos para el desarrollo local*, Barranquilla: Fundación Social, s.p.

PATERNOSTRO, Silvana (2001): *En la tierra de Dios y del hombre: hablan las mujeres de América Latina*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

PAZ, Octavio (1998): *El laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica.

PAZ, Senel (2004): *El lobo, el bosque y el hombre nuevo*. México D.F.: Editorial Era.

PELÁEZ R., Isabel (2008): “La televisión sale del clóset” en *El País de Cali*, 3 de agosto, consultado el 1 de junio de 2018 en <http://historico.elpais.com.co/paionline/notas/Agosto032008/gay.html>

PELÚCIO, Larissa (2005): “Na noite nem todos os gatos são pardos – notas sobre a prostituição travesti” en *Cadernos Pagu*, vol. 25, pp. 217 - 248.

PEÑA ZERPA, Claritza Arlenet y PEÑA ZERPA, José Alirio (2011): “Las apropiaciones sociales de tres películas venezolanas de temática trans en la comunidad GLBT de Caracas” en *Actual Investigación*, vol. 43, 1, enero-abril, pp. 67-93, consultado el 4 de agosto de 2018 en <http://erevistas.saber.ula.ve/index.php/actualinvestigacion/article/view/2128>

PEREC, Georges (2008): *Lo infraordinario*. Madrid: Impedimenta.

PÉREZ ÁLVAREZ, Alexander, CORREA MONTOYA, Guillermo, CASTAÑEDA CASTRO, Wilson y PLATA CHACÓN, Edgar (2013): *Raros... y oficios. Diversidad sexual y mundo laboral: discriminación y exclusión*. Medellín: Escuela Nacional Sindical (ENS) y Corporación Caribe Afirmativo, 196 p., consultado el 25 de mayo de 2018 en http://biblioteca.clacso.edu.ar/Colombia/ens/20140506064520/Raros_y_oficios.pdf

PÉREZ-BRAVO, Adriana (2012): “El cuerpo-objeto y la belleza-sujeto: construcción sociocultural frente al mercado conyugal y profesional” en *Omnia*, vol. 18, 3, septiembre-diciembre, pp. 66-80, consultado el 4 de agosto de 2018 en <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=73725513008>

PÉREZ, David (2009): “La homosexualidad en la canción española” en *Ogigia Revista electrónica de estudios hispánicos*, 6, pp. 55-71, consulta el 6 de agosto de 2018 en http://www.ogigia.es/OGIGIA6_files/OGIGIA6_Per.pdf

PÉREZ MANZANARES, Julio (2015): “Después de todo, cada cual lleva su máscara” en SYCET TORRES, Pablo (artífice) *En plan travesti [y radical] Fotografía y transformismo en España entre dos siglos (1975-2015)*, Madrid: Subdirección General de Promoción de las Bellas Artes, Secretaría General Técnica, y Subdirección General de Documentación y Publicaciones del Ministerio de Cultura y Deporte.

PÉREZ SEPÚLVEDA, Andrés (2013): “La virgen de los sicarios: representación antitética de la modernidad colombiana” en *Razón y Palabra*, vol. 18, 85, pp. 1-17, consultado el 25 de mayo de 2018 en http://www.razonypalabra.org.mx/N/N85/M85/06_Perez_M85.pdf

PEÑA STEEL, Estefanía (2015): "Cuerpos sicariados: el espacio de la violencia en *La Virgen de los sicarios* de Fernando Vallejo" en *Revista Internacional de Culturas y Literaturas*, 17, pp.1-16, consultado el 1 de junio de 2018 en <https://idus.us.es/xmlui/bitstream/handle/11441/61808/virgencicarios.pdf?sequence=1&jsAllowed=y>

PLATERO MÉNDEZ, Lucas (2014): *Trans*exualidades. Acompañamiento, factores de salud y recursos educativos*. Barcelona: Bellaterra.

POLO, Carlos (2017): "Un Carnaval con el disfraz de La Abandoná" en *La Cháchara*, 4 de mayo, consultado el 25 de septiembre de 2018 en <http://lachachara.org/2017/05/un-carnaval-con-el-disfraz-de-la-abandona>

POSADA CARBÓ, Eduardo (1998): *El Caribe colombiano*. Bogotá: El Áncora Editores.
- (1987): *Una invitación a la historia de Barranquilla*. Barranquilla: Cámara de Comercio de Barranquilla y Fondo Editorial CEREC.

PRATS I CARÓS, Joan (1993): "El carnaval y sus rituales: algunas lecturas antropológicas" en *Temas de Antropología Aragonesa*, 4, pp. 278-296, consultado el 26 de mayo de 2018 en https://antropologiaaragonesa.org/pdf/temas/4.14_El_carnaval.pdf

PRIETO GARCÍA, Juan Carlos (2017): "Diez años para la vida" en *Revista Arcadia*, 25 de mayo, consultado el 20 de septiembre de 2018 en <https://www.revistaarcadia.com/agenda/articulo/editorial-especial-gay-2017-arcadia/63933>

PRIEUR, Annick (1998): *Mema's House, Mexico City on transvestites, queens and machos*. Chicago: The University of Chicago Press.

PUERTA Laurian (1999): "San Agatón Santo patrono del carnaval" en PADILLA MORALES, Jaime y TORRES MONTES DE OCA, Mariano (Eds.) *Memorias Primer Encuentro de Investigadores del Carnaval de Barranquilla*. Barranquilla: Universidad del Atlántico, s.p.

PULECIO, Enrique (1987): "Gloria Triana" en CINEMATECA DISTRITAL *Cuadernos de cine colombiano*, 24, junio, pp. 1-28

QUEIROZ, María Isaura Pereira de (1992): *Carnaval brasileiro: o vívido e o mito*. Sao Paulo: Editora Brasiliense.

QUINTERO RIVERA, Ángel G. (1998): *Salsa, sabor y control: sociología de la música tropical*. México D.F.: Siglo XXI Editores.

QUÍÑONES CUARTAS, Francisco y HINDI, Rayan (directores). (2017): *Mocha, nuestra lucha, su vida, mi derecho* [documental]. Buenos Aires, Argentina: Mocha Celis Bachillerato Trans e Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales.

QUIROZ, Haydeé (2002): *El carnaval en México. Abanico de culturas*. México D.F.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Culturas Populares e Indígenas.

RAMÍREZ BOTERO, Isabel Cristina (2012): “Cecilia Porras: un hito de ruptura en las artes plásticas en Cartagena a mediados del siglo XX” en *Memoria y Sociedad Revista de Historia*, vol. 16, 33, pp. 100-119, consultado el 10 de septiembre de 2018 en <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/memoy sociedad/article/view/8316>

RANCIÈRE, Jacques (2005): *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona y Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona.

REATO, Danilo (1988): *Storia del Carnevale di Venezia*. Venecia: Filippi Editore.

RECTOR, Mónica (1989): “El código y el mensaje del carnaval: Escolás-de-samba” en ECO, Umberto, IVANOV, V.V. y RECTOR, Mónica *¡Carnaval!* México: Fondo de Cultura Económica, pp. 48-181.

RED FEMINISTA ANTIMILITARISTA [No existe autor conocido] (2018): “Vivas nos queremos Mayo 2018” en Red Feminista Antimilitarista, pp. consultado el 15 de junio de 2018 en <http://observatoriofemicidioscolombia.org/attachments/article/354/Vivas%20nos%20queremos-Colombia-mayo.pdf>

REYES, Ana María (2003): *Entre el cielo y el infierno*. Bogotá: Aguilar.

RESTREPO, María Elena (1986): “Jorge Ruiz Ardila” en CINEMATECA DISTRITAL *Cuadernos de cine colombiano*, 18, junio, pp. 1 – 28.

REVOL, Thierry (2012): “Sodoma y Gomorra” en Tin, Louis-George (dir.) *Diccionario Akal de la homofobia*, Madrid: Ediciones Akal, pp. 432-433.

REY SINNING, Edgar (2018): “Descubriendo el Carnaval en América” en *El Heraldo Dominical*, 4 de febrero, consultado el 28 de mayo en <https://www.elheraldo.co/el-dominical/descubriendo-el-carnaval-en-america-455452>

- (1999): “Aportes del Magdalena al carnaval ñero” en en PADILLA MORALES, Jaime y TORRES MONTES DE OCA, Mariano (Eds.) *Memorias Primer Encuentro de Investigadores del Carnaval de Barranquilla*. Barranquilla: Universidad del Atlántico, s.p.

RICOEUR, Paul (2004): *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

RINCÓN, Jorge (director) (1998): *Gente [programa de entrevistas]: Florina Lemaitre, personaje invitado*. Bogotá, Colombia: RTV Televisión.

RINCÓN, Omar (2016): "Entrevista a Jesús Martín-Barbero: de una televisión y un cine que supieron meter país, hacer memoria y contarnos su historia" en *Cuadernos de cine colombiano*, 25, pp. 28-45, consultado el 4 de junio de 2018 en https://www.cinematicadistrital.gov.co/sites/default/files/mediateca/No.%2025%20-%202016%20-%20Cine%20y%20TV_0.pdf

RINAUDO, Christian (2006): "Fiestas y dinámicas identitarias. Un estudio de caso en Niza" en GUTIÉRREZ S., Edgar J. y CUNIN, Elisabeth (eds.), *Fiestas y carnavales en Colombia. La puesta en escena de las identidades*. Medellín: La Carreta, pp. 213-230.

ROBLES, Víctor Hugo (2015): *El diario del Che Gay en Chile*. Santiago: Siempre Viva Ediciones.

RODRÍGUEZ DALVARD, Dominique (2017): "La L en LGBTI" en *Revista Arcadia*, 4 de julio, consultado el 20 de septiembre de 2018 en <https://www.revistaarcadia.com/agenda/articulo/lgbti-lesbianismo-en-colombia/64497>

RODRÍGUEZ, Manuel (2004): "El representado no representado o el sujeto gay en la novela *Al diablo la maldita primavera*" en GÓNGORA SIERRA, Andrés Leonardo, MARTÍNEZ MORENO, Marco Julián, RIVERA AMARILLO, Claudia Patricia, RODRÍGUEZ RONDÓN, Manuel Alejandro (eds.) *Etnografías contemporáneas. Otros sujetos, otras aproximaciones en la labor antropológica*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, pp. 171-197.

ROJAS, Jorge Enrique (2009): "La jaula de oro" en ALARCÓN, Cristian, SALCEDO RAMOS, Alberto, CAPARRÓS, Martín y ÁLVAREZ Juan Miguel (Selección) *¡Que viva la fiesta! Crónicas de fiestas populares colombianas*. Bogotá: Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano, FNPI y Colombia es Pasión, pp. 54-63.

ROLNIK, Suely (2010): "Furor de archivo" en *Estudios Visuales*, 7, enero, pp. 116-129, consultada 10 de mayo de 2018 en <http://www.estudiosvisuales.net/revista/index.htm...>
- (2010): "Furor de archivo" en *Revista Errata*, 1, abril, pp. 38-53.

ROMERO ACOSTA, Nistar (2002): "Gays, en el Carnaval de Barranquilla. En medio de las marimondas, los toritos, los congos y los garabatos, por primera vez en la historia del carnaval de Barranquilla, estarán oficial y abiertamente los gay de la ciudad con sus comparsas y sus reinas" en *El Tiempo*, 20 de enero, consultado el 23 de septiembre de 2018 en <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-1351665>

ROMERO CABALLERO, Belén (2017): "Re-existencias travestis. Una contrahistoria desde la diferencia visual en Perú" en *Revista Arte y Políticas de Identidad*, vol. 16, junio, pp. 97-122.

ROJAS TELLO, Nury Cristina "Primer paso: desterrar la culpa" en *Revista Arcadia*, 25 de mayo, consultado el 20 de septiembre de 2018 en <https://www.revistaarcadia.com/agenda/articulo/criar-ninos-lgbti-que-hacer/63937>

RUBIO RIVAS, Luz María (2012): “El personaje gay en la literatura colombiana” en *Literatura: Teoría, Historia, Crítica*, 14, pp. 51–76.

RUIZ-NAVARRO, Catalina (2011): “En carnaval el género se crea a la medida” en VV. AA., *Carnaval de Barranquilla, La fiesta sin fin*. Barranquilla: Fundación Carnaval de Barranquilla, pp. 189-203.

RUIZ-RIVAS, Tomás (2014): *Museos de Artistas*. Ciudad de México: Edición digital del Antimuseo de Tomás Ruiz-Rivas, consultado el 3 de agosto de 2018 en <http://www.antimuseo.org/textos/ediciones/museosartistas.html>

RUTTER-JENSEN, Chloe (2005): “Drag Queens” en RUTTER-JENSEN, Chloe (ed.), *Pasarela paralela: escenarios de la estética y el poder en los reinados de belleza*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, pp. 68-77.

- (2008): “Silencio y violencia social. Discursos del VIH SIDA en la novela gay colombiana” en *Revista Iberoamericana*, vol. 74, 233, 471–82.

SALAZAR, Néstor Alexander y SEVILLA, Elías (1997): “De las relaciones íntimas: el caso de los lugares gay de la ciudad de Cali” en *Boletín Socioeconómico*, 30, febrero, pp. 34-56, consultado el 4 de agosto de 2018 en <http://bibliotecadigital.univalle.edu.co/bitstream/10893/5155/1/De%20las%20relaciones%20intimas%20el%20caso%20de%20los%20lugares%20gay%20de%20la%20ciudad%20de%20Cali.pdf>

SALCEDO FIDALGO, Diego (2016): *Lorenzo, no como los otros. Homenaje nacional a Lorenzo Jaramillo*. Bogotá: Museo Nacional de Colombia y Museo de Artes Visuales de la Universidad Jorge Tadeo Lozano.

SAMPER MARTÍNEZ, Diego (1994): *Carnaval Caribe: exploración del carnaval de Barranquilla*. Textos de Mirtha Buelvas. Bogotá: Diego Samper Ediciones; Quito: Andes Editores.

SAMUDIO TRALLERO, Alberto (2007): “Cartagena veintiún años después de ser declarada patrimonio mundial” en *Memorias Revista Digital de Historia y Arqueología desde el Caribe*, 6, pp. 1-12, consultada el 15 de enero de 2018 en <http://rcientificas.uninorte.edu.co/index.php/memorias/article/view/322/150>

SANABRIA, FABIÁN (2004): “Los no-lugares del amor en la ciudad: una aproximación etnográfica a las salas X de Medellín” en *Boletín de Antropología de la Universidad de Antioquia*, vol. 18, 35, pp. 116-131.

SÁNCHEZ BAUTE, Alonso (2017): “Crecer con miedo” en *Revista Arcadia*, 28 de junio, consultado el 20 de septiembre de 2018 en <https://www.revistaarcadia.com/agenda/articulo/moonlight-homofobia-cine-matoneo/64436>

- (2016): "La pansexualidad: sin máscaras impuestas" en *Revista Arcadia*, 3 de noviembre, consultado el 20 de septiembre de 2018 en <https://www.revistaarcadia.com/agenda/articulo/que-es-la-pansexualidad/60489>
- (2007): *Al diablo la maldita primavera*. Bogotá: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara.
- (2004): "Un amor eterno" en *Revista Cambio*, 27 de diciembre.

SANTAMARÍA, Germán (2000): "Prohibir al sicario" en *Revista Semana*, 11 de junio, consultado el 5 de junio de 2018 en <https://www.semana.com/nacion/articulo/prohibir-sicario/43947-3>

SANTOS, Lidia (2008): "Entre Dios y los sicarios: las 'Nuevas Guerras' en la narrativa contemporánea de Colombia y Brasil" en *Revista Iberoamericana*, vol. LXXIV, 223, pp. 559-571.

SARDUY, Severo (1982): *La simulación*. Caracas: Monte Ávila Editores.

SEGUIN, Jean Claude (2011): "Muerte en Venecia, las trampas del territorio. Quien ha contemplado con sus ojos la belleza ya está destinado a la muerte" en ZURIAN, Francisco A. (ed.) *Imágenes del Eros. Género, sexualidad, estética y cultura audiovisual*. Madrid: Ocho y medio, pp. 207-223.

SEMANA [No existe autor conocido] (2013): "El diario El Espacio no siempre fue amarillista" en *Revista Semana*, 1 de noviembre, consultado el 4 de agosto de 2018 en <https://www.semana.com/cultura/articulo/diario-el-espacio-desaparecio-no-siempre-fue-amarillista/363281-3>

- (2013): "Aquellos tiempos de reinado" en *Revista Semana*, 16 de noviembre, consultado el 4 de agosto de 2018 en <https://www.semana.com/gente/articulo/reinado-de-belleza-tradicion/364690-3>

- (1986): Sobre medida. A pesar de su estilo estrafalario, Alfredo Barraza hace su agosto en noviembre en *Revista Semana*, 22 de diciembre, consultado el 4 de agosto de 2018 en <https://www.semana.com/gente/articulo/sobre-medida/8457-3>

SERRA, Ana (2003): "La escritura de la violencia. La virgen de los sicarios, de Fernando Vallejo, testimonio paródico y discurso nietzscheano" en *Chasqui*, vol. 32, 2, pp. 65-75.

SERRANO A., José Fernando (2013): "Articulaciones entre academia, arte, movimientos sociales y políticas públicas: diez años de Ciclo Rosa en Colombia" en CORREA, Julián David (ed.), *Ciclo Rosa Audiovisual Catálogo 2013*. Bogotá: Cinemateca Distrital e Instituto Distrital de las Artes, pp. 59-89.

- (2006): "Introducción" en SERRANO A., José Fernando (coord. acad.), *Otros Cuerpos, Otras Sexualidades*, Bogotá: Instituto Pensar.

- (1999): "Cuerpos contruidos para el espectáculo: transformistas, strippers y drag queens" en VIVEROS VIGOYA, Mara y GARAY ARIZA, Gloria. *Cuerpo, diferencias y desigualdades*. Bogotá: Centro de Estudios Sociales (CES) de la Universidad Nacional de Colombia, pp.185-198.

- (1997): "Entre negación y reconocimiento. Estudios sobre *homosexualidad* en Colombia" en *Nómadas*, 6, consultado el 16 de enero de 2018 en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=105118999006>

SEVILLA, Amparo; RODRÍGUEZ, Hilda y CÁMARA, Elizabeth (1985): *Danzas y bailes tradicionales del Estado de Tlaxcala*. Tlhuapán: Editorial Premia.

SEVILLA, Amparo (2002) "Introducción" en SEVILLA, Amparo (Coord.) *De carnaval a Xantolo: contacto al inframundo*. Ciudad Victoria, Tamaulipas: Ediciones del Programa de Desarrollo Cultural de La Huasteca Instituto Tamaulipeco para la Cultura y las Artes, pp. 13-66.

SEVILLA, Elías (1996): "Prosa antropológica y otros estudios sobre sexualidad, erotismo y amor" en *Documentos de Trabajo*, 23, febrero, consultado el 10 de agosto de 2018 en <http://biblioteca.clacso.edu.ar/Colombia/cidse-univalle/20121129123302/doc23.pdf>

SHOCK, Susy (2011): *Relatos en canecalón*. Buenos Aires: Nuevos Tiempos.

SILVA, Eduardo Antonio (2013): "Cuerpos ausentados de la historia y memorias presentes en los cuerpos: de los *concerts* al teatro de mujeres en San Andrés" en *Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica de la Universidad del Atlántico*, 18, pp. 121-139.

SILVA, Hélio (1993): *Travesti – A invenção do feminino*. Rio de Janeiro: Relume Dumará / ISER.

- (1996): *Certas cariocas. Travestis e vida de rua no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Relume Dumará.

SIQUEIRA, Monica Soares (2009): *Arrasando horrores! Uma etnografia das memórias, formas de sociabilidade e itinerários urbanos de travestis das antigas*. Tese de doutorado. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina.

SIQUEIRA PERES, William (2005): *Subjetividade das travestis brasileiras: da vulnerabilidade dos estigmas à construção da cidadania*. Tese de doutorado. Rio de Janeiro: Instituto de Medicina Social, Universidade do Estado Do Rio de Janeiro.

SISTO, Pietro y TOTARO, Piero (eds.) (2010): *Il carnevale e il Mediterraneo. Tradizioni, riti e maschere del Mezzogiorno d'Italia*. Bari: Progedit.

SODRÉ, Muniz (2001): *Sociedad, cultura y violencia*. Bogotá: Editorial Norma.

SOLANO, Andrés Felipe (2010): "Un escritor al Sur" en *Revista Arcadia*, 22 de junio, consultado el 20 de septiembre de 2018 en <https://www.revistaarcadia.com/libros/articulo/un-escritor-sur/22521>

SOLANO SUÁREZ, Yusmidia (2012): *Ensayos sobre mujeres y relaciones de género en el Caribe*. San Andrés Isla: Universidad Nacional de Colombia Sede Caribe.
- (2006): *Regionalización y movimiento de mujeres: procesos en el Caribe colombiano*. San Andrés Isla: Universidad Nacional de Colombia Sede Caribe.

SUÁREZ, Alfonso (1998): "La Danza de las Farotas" en Ministerio de Cultura de Colombia, *Plegable informativo del 37º Salón Nacional de Artistas*, Bogotá: Ministerio de Cultura de Colombia.

SUÁREZ, Juana (2014): "El decline del melodrama. Cineastas contemporáneas latinoamericanas y la transformación del género" en *Cinémas d'Amérique Latine*, 22, pp. 114-127, consultado el 10 de junio de 2018 en <https://journals.openedition.org/cinelatino/845>
- (2010): *Sitios de contienda. Producción cultural colombiana y el discurso de la violencia*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana Vervuert.
- (2009): *Cinembargo Colombia Ensayos críticos sobre cine y cultura*. Cali: Programa Editorial Universidad del Valle.

SUBERO, Gustavo (2008): "Fear of the Trannies: On Filmic Phobia of Transvestism in the New Latin American Cinema" en *Latin American Research Review*, vol. 43, 2, pp. 159-179, consultado el 2 de agosto de 2018 en <http://www.jstor.org/stable/20488133>

SUESCÚN T., Álvaro (2014): "Esas farotas no son como las pintan" en *Revista Latitud*, 23 de febrero, consultado el 18 de septiembre de 2018 en <https://revistas.elheraldo.co/latitud/esas-farotas-no-son-como-las-pintan-130176>

SUTHERLAND, Juan Pablo (2009): *Nación marica. Prácticas culturales y crítica activista*. Santiago: Ripio Ediciones.

TALERO, Marina (2006): "La utopía del ser" en SERRANO AMAYA, José Fernando (ed.) *Otros cuerpos, otras sexualidades*, Bogotá: Instituto Pensar, pp. 34-53.

TAMAGNE, Florence (2012): "Hirschfeld, Magnus" en TIN, Louis-George (dir.) *Diccionario Akal de la homofobia*, Madrid: Ediciones Akal, pp. 266-267.
- (2006): "La era homosexual (1870-1940)" en ALDRICH, Robert, Gays y lesbianas. Vida y cultura, un legado universal. Donostia-San Sebastián: Editorial Nerea, pp. 166-195.

TAUIL, Juan (2012): "La loca política" en *suplemento Soy del periódico Página 12*, 2 de marzo, consultado el 28 de enero de 2018 en <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-2340-2012-03-03.html>

TAYLOR, Diana (2015): *El archivo y el repertorio. El cuerpo y la memoria cultural de las Américas*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

THEIS, Wolfgang und STERNWEILER, Andreas (1984): *Alltag im Kaiserreich und in der Weimarer Republik*. Ausst.-Kat. Berlin Museum en BOLLÉ, Michael und BOTHE, Rolf

(hrsg. –eds.-), *Eldorado. Homosexuelle Frauen und Männer in Berlin, 1850-1950. Geschichte, Alltag und Kultur*. von Berlin: Frölich und Kaufmann, s. 48-74 (THEIS, Wolfgang y STERNWEILER, Andreas (1984): Vida cotidiana en el Imperio y en la República de Weimar. BOLLÉ, Michael y BOTHE, Rolf (eds.) en *Eldorado. Mujeres y hombres homosexuales en Berlín, 1850-1950. Historia, vida cotidiana y cultura*. Exposición en el Museo de Berlín. Berlín: Frölich y Kaufmann, pp. 48-74).

TOEBE, Sharyel Barbosa, VOGNACH, Ana Julia y COUTO, Caroline Da Rosa (2017): “A (re)produção da identidade travesti no cinema brasileiro” en *Anais da VI Jornada de pesquisa em Psicologia*, 6, pp. 1-17, consultado el 3 de agosto de 2018 en http://online.unisc.br/acadnet/anais/index.php/jornada_psicologia/article/view/17646

TORO, Beatriz (1999): “Apuntes etnográficos sobre el Carnaval de Barranquilla” en AA.VV., *Cuadernos para el desarrollo local*, Barranquilla: Fundación Social, s.p.

TORRES, Antonio (2010): “Lenguaje y violencia en *La virgen de los sicarios*, de Fernando Vallejo” en *Estudis Romànics*, 32, pp. 331-338.

USÓ, Juan Carlos (2017): *Orgullo travestido. El transformismo en la España del primer tercio del siglo XX*. Santander: Editorial El Desvelo.

VALLEJO, Fernando - (1998): *La virgen de los sicarios*. Bogotá: Alfaguara.

- (1998): *El río del tiempo*. Bogotá: Alfaguara.

- (1991): *El mensajero: la novela del hombre que se suicidó tres veces*. Bogotá: Planeta.

VARGAS, Hunza (2017): “Desconfiar de los bandos” en *Revista Arcadia*, 28 de junio, consultado el 20 de septiembre de 2018 en <https://www.revistaarcadia.com/agenda/articulo/lgbti-posconflicto-conflicto-armado/64432>

VARGAS, Lina (2010): “Estrella del Norte, el condón asesino y una transexual llamada Anarcoma” en *Revista Arcadia*, 22 de junio, consultado el 20 de septiembre de 2018 en <https://www.revistaarcadia.com/libros/articulo/estrella-del-norte-condon-asesino-transexual-llamada-anarcoma/22517>

VARGAS, Susana (2015): *Alarma! Mujercitos*. México: Editorial RM.

VELANDIA MORA, Manuel Antonio (2011): “El poder de la masculinidad hegemónica y la construcción de la masculinidad a partir del sometimiento sexual a otros hombres” en La Manzana, *Revista internacional de estudios sobre masculinidades*, 5 (9), consultado el 1 de septiembre de 2018 en <http://www.estudiosmasculinidades.buap.mx/num9/index.html>

- (2006): “Identidades sexuales móviles: El derecho a estar siendo o la posibilidad emocional, teórica y experiencial de comprender las masculinidades en las Minorías Sexuales” en VIVEROS VIGOYA, Mara (ed.) *Saberes, culturas y derechos sexuales en Colombia*, Bogotá: Tercer Mundo Editores, CLAM - Centro Latinoamericano en

Sexualidad y Derechos Humanos y Centro de Estudios Sociales de la Universidad Nacional de Colombia, pp. 295-319.

- (1996): *Desde el Cuerpo*. Bogotá: Fundación Apoyémonos.

VÉLEZ, Rubén (2004): *Las siamesas asesinas*. Medellín: Transeúnte Editor.

- (1997): *Veinticinco centímetros*. Medellín: W. C. Editores.

VERGER, Pierre (1985): *Fluxo e Refluxo do tráfico de escravos entre o golfo de Benin e a Bahia de Todos os Santos*. Sao Paulo: Editora Corrupio.

VIGNOLO, Paolo (2010): "Carnaval, ciudadanía y mestizaje en Colombia" en CRESPIAL (Centro Regional para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de América Latina) *Patrimonio Cultural Inmaterial Latinoamericano – Fiestas*. Cusco: CRESPIAL, pp. 135-171, consultado el 10 de junio de 2018 en http://www.crespial.org/es/Publicaciones/index/PU/?pag_act=3&blo_act=1

VIVEROS VIGOYA, Mara (2006): "El machismo latinoamericano. Un persistente malentendido" en VIVEROS, Mara, RIVERA, Claudia y RODRÍGUEZ, Manuel (comps.) *De mujeres, hombres y otras ficciones... género y sexualidad en América Latina*, Bogotá: Tercer Mundo Editores del Grupo TM S.A. y Facultad de Ciencias Humanas - Centro de Estudios Sociales CES de la Universidad Nacional de Colombia, pp. 111-128.

VON DER WALDE, Erna (2001): "La novela de sicarios y la violencia en Colombia" en *Revista Iberoamericana*, vol. I, 3, pp. 27-40.

VON MAHLSDORF, Charlotte (1994): *Yo soy mi propia mujer. Una vida. Memorias*. Barcelona: Tusquets Editores.

VOS OBESO, Rafaela (2002): "La prostitución en Barranquilla" en MARTÍNEZ, Aída y RODRÍGUEZ, Pablo (eds. y comps.) *Placer, dinero y pecado: historia de la prostitución en Colombia*. Bogotá: Aguilar, pp. 247-280.

- (2001) "Vida amorosa y cotidianidad en la Barranquilla de antaño" en CASTILLO MIER, Ariel (comp.), *Respirando el Caribe. Memorias de la Cátedra del Caribe Colombiano*, Barranquilla: Universidad del Atlántico, pp. 129-140.

- (1999): *Mujer, cultura y sociedad - Barranquilla 1900-1930*. Barranquilla: Universidad del Atlántico.

- (1996): "La religiosidad en la vida de las mujeres barranquilleras" en *Boletín Cultural y Bibliográfico del Banco de la República*, vol. 33, 42, pp. 47-64.

ZAMBRINI, Laura (2008): "Cuerpos, indumentarias y expresiones de género: el caso de las travestis de la Ciudad de Buenos Aires" en PECHENY, Mario, FIGARI, Carlos y JONES, Daniel *Todo sexo es político. Estudios sobre sexualidades en Argentina*. Buenos Aires: Libros del Zorzal, pp. 123-145.

ZAGARRA, Iván (1979) "Congos de Nina S. de Friedemann" en FRIEDEMANN, Nina S. de y AROCHA, Jaime (coords.) *Bibliografía Anotada y Directorio de antropólogos colombianos*. Bogotá: Sociedad Antropológica de Colombia, pp. 148-149.

ZAPATA VILLAREAL, Jaime (2017): "El vuelo de las mariposas" en *Revista Arcadia*, 28 de junio, consultado el 20 de septiembre de 2018 en <https://www.revistaarcadia.com/agenda/articulo/narcotrafico-lgbti-mujeres-transgenero/64437>

ZULUAGA, Pedro Adrián (2016): "Otras sexualidades, ¿mismo espectáculo?" en *Revista Arcadia*, 26 de octubre, consultado el 20 de septiembre de 2018 en <https://www.revistaarcadia.com/periodismo-cultural---revista-arcadia/articulo/sexualidades-alternas-en-el-cine-y-la-television/57221>

- (2016): "Ficción televisiva y ficción cinematográfica: ¿dos orillas de un mismo río?" en *Cuadernos de cine colombiano*, 25, pp. 74-97, consultado el 4 de junio de 2018 en https://www.cinematocadistrital.gov.co/sites/default/files/mediateca/No.%2025%20-%202016%20-%20Cine%20y%20TV_0.pdf

ZURIAN HERNÁNDEZ, Francisco A. (2011): "Almodóvar, la identidad de género buscada: el caso de *La piel que habito*" en ZURIAN, Francisco A. (ed.) *Imágenes del Eros. Género, sexualidad, estética y cultura audiovisual*. Madrid: Ocho y medio, pp. 277-297.

- (2005): "Mirada y pasión. Reflexiones entorno a la obra almodovariana" en ZURIAN HERNÁNDEZ, Francisco A. y VÁSQUEZ VARELA, Carmen (Coords.) *Almodóvar: el cine como pasión. Actas del Congreso Internacional Pedro Almodóvar*, Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 20-42.

ZURIAN HERNÁNDEZ, Francisco A. y HERRERO JIMÉNEZ, Beatriz (2014): "Los estudios de género y la teoría fílmica feminista como marco teórico y metodológico para la investigación en cultura audiovisual" en *Área Abierta*, vol. 14, nº 3, noviembre, consultado el 15 de julio de 2018 en <https://revistas.ucm.es/index.php/ARAB/article/viewFile/46357/44209>

Anexo 1: Mapas



Figura 1. Mapa de América Central y el Caribe. Fuente: <http://mapsof.net/americas/americas-caribbean-political-map...>

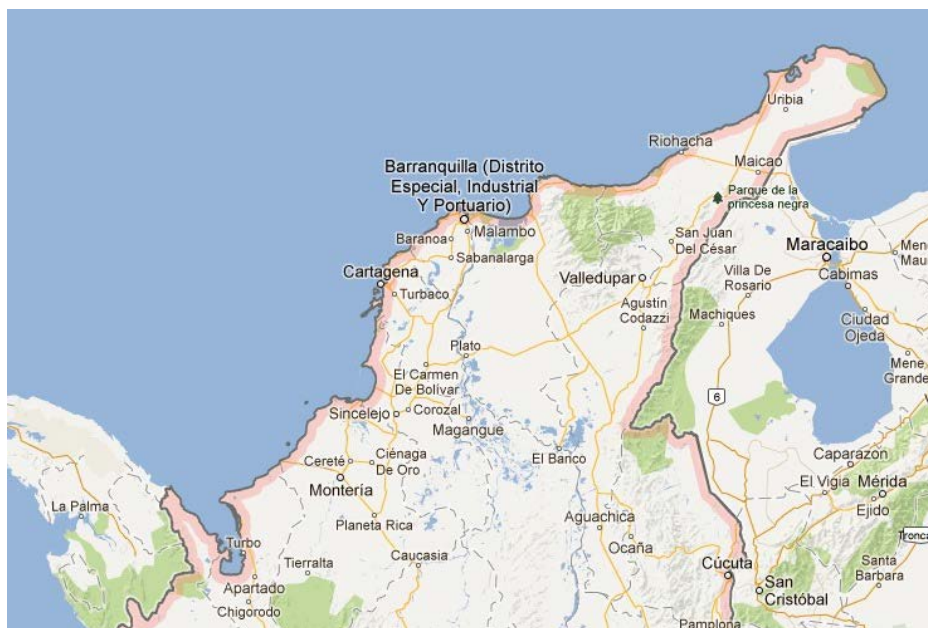


Figura 2. Mapa de la región Caribe de Colombia. Fuente: <http://www.fotoseimagenes.net/costa-atlantica-colombiana...>



Figura 3. Mapa de Carreteras del Departamento del Atlántico. Fuente: <http://www.carreterascolombia.com/atlantico...>

Anexo 2: Archivos Fotográficos

Eventos LGBTQ+



Fig. 4: Jairo Polo, fundador, presidente de CorpoGay y diector del Carnaval Gay (ACORPOGAY).



Fig. 5: Jairo Polo, fundador, presidente de CorpoGay y director del Carnaval Gay (ACORPOGAY).



Fig. 6: Jairo Polo, fundador, presidente de CorpoGay y director del Carnaval Gay (ACORPOGAY).



Fig. 7: Jairo Polo, fundador, presidente de CorpoGay y director del Carnaval Gay (ACORPOGAY).



Fig. 8: Jairo Polo, fundador, presidente de CorpoGay y director del Carnaval Gay (ACORPOGAY).



Fig. 9: Rosa Paulina, Reina del Carnaval Gay de Barranquilla, años 80 (ACORPOGAY).



Fig. 10: Rosa Paulina coronando Reina del Carnaval Gay de Barranquilla, años 80 (ACORPOGAY).

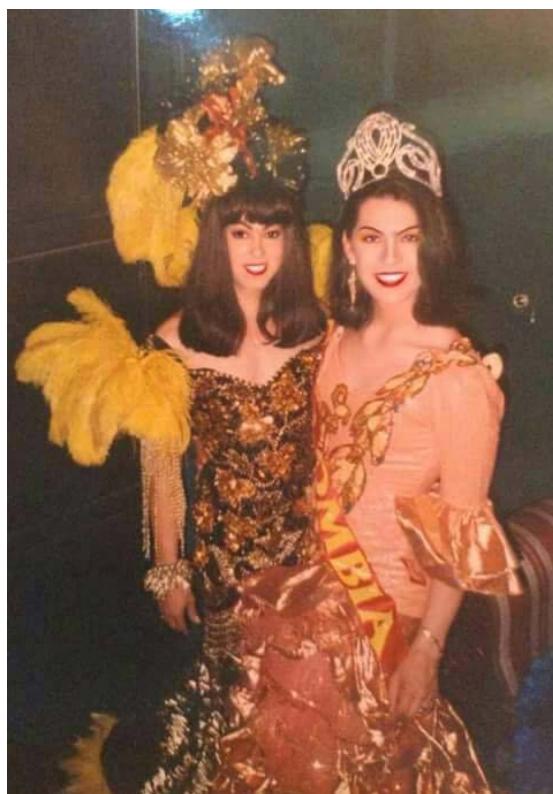


Fig. 11: Mari Luchi junto a Reina Transformista, años 80 (ACORPOGAY).



Fig. 12: Julieth Pantoja y otras transformistas, años 80 (ACORPOGAY).



Fig. 13: Reinas del Carnaval Gay de Barranquilla, 1999 (ACORPOGAY).



Fig. 14: Transformistas en Guacherna Gay de Barranquilla, 2016 (ABARRAGAN).



Fig. 15: *Drag queen* en Guacherna Gay de Barranquilla, 2016 (ADAVILA).



Fig. 16: Transformista en Guacherna Gay de Barranquilla, 2016 (ADAVILA).



Fig. 17: Transformista en Guacherna Gay de Barranquilla, 2016 (ADAVILA).



Fig. 18: *Drag queen* en Guacherna Gay de Barranquilla, 2016 (ADAVILA).



Fig. 19: *Transformista* en Guacherna Gay de Barranquilla, 2016 (ADAVILA).



Fig. 20: Candidata transformista en Sirenato Gay de Puerto Colombia, 2015 (ADAVILA).



Fig. 21: Candidata transformista en Sirenato Gay de Puerto Colombia, 2015 (ADAVILA).



Fig. 22: Transformistas en Sirenato Gay de Puerto Colombia, 2015 (ADAVILA).



Fig. 23: Candidata transformista en Sirenato Gay de Puerto Colombia, 2015 (ADAVILA).



Fig. 24: Thael de la Ranz coronando a Lianis de la Ranz, Sirenato Gay, 2015 (ASIRENA).

Eventos del Carnaval de Barranquilla



Fig. 25: Farota de Talaigua, 1993 (ASAMPER).



Fig. 26: Farota de Talaigua, 1993 (ASAMPER).

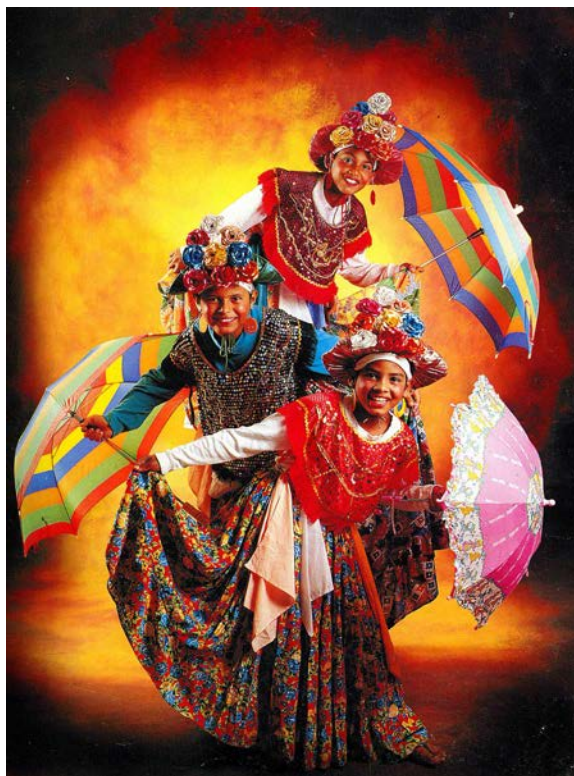


Fig. 27: Farotas de Talaigua, 1997 (ATCHERASSI).

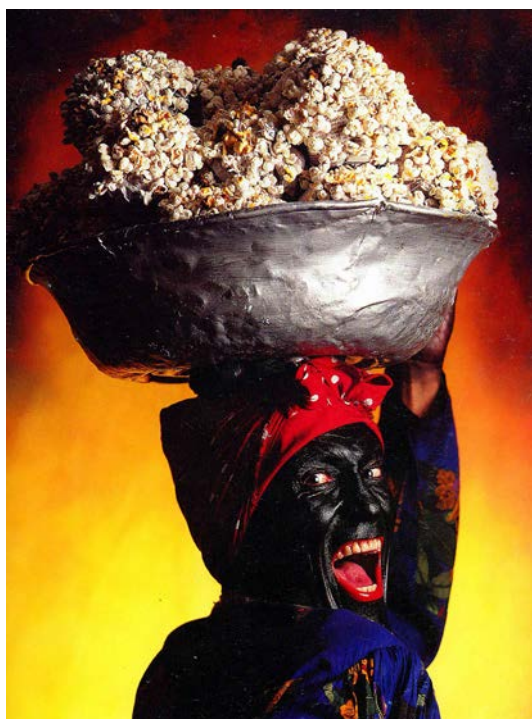


Fig. 28: Negra bollonga, 1997 (ATCHERASSI).



Fig. 29: Drag queen, 1997 (ASAAD).



Fig. 30: Negras bollongas, Batalla de Flores, 2015 (ASANCHEZ)



Fig. 31: Carlos Britt en *drag queen*, Batalla de Flores, 2015 (ASANCHEZ).



Fig. 32: Carlos Britt en *drag queen*, Batalla de Flores, 2015 (ASANCHEZ).



Fig. 33: Disfraz de fantasía queer, 2016 (AHERAZO).



Fig. 34: Viuda de Joselito, Joselito y artista Alfonso Suárez, 2016 (AHERAZO).



Fig. 35: La artista Laura Wiesner como cumbiambera junto a viuda de Joselito, 2016 (AHERAZO).

Artistas



Fig. 36: El artista Gustavo Turizo prepara a *drag queen* Nordika para su obra, años 90 (AVIDES).



Fig. 37: La *drag queen* Nordika, delante de obra del artista Gustavo Turizo, años 90 (AVIDES).



Figs. 38 y 39: El artista Gustavo Turizo, una amiga suya y la drag queen Nordika, años 90 (AVIDES).



Fig. 40: Drag queen, una de las modelos del artista Gustavo Turizo, años 90 (AVIDES).



Fig. 41: La transformista John Pantoja, modelo del artista Gustavo Turizo, años 90 (AVIDES).



Fig. 42: Transformistas y drag queens, modelos del artista Gustavo Turizo, entre ellas John Pantoja y Nordika, posan para la cámara, años 90 (AVIDES).



Fig. 43: Nordika ante el espejo, de la serie Nordika, de la artista Karina Herazo, 2009 (AHERAZO).



Fig. 44: Alejandra Bogue en su papel de Betty BO5 junto a Camélica, 2010 (AFSKY).



Fig. 45: Alejandra Bogue en su papel de Betty BO5 junto a Camélica, 2010 (AFSKY).



Fig. 46: Camélica Noreña animando fiesta de carnaval en Sky Disco Bar, años 2000 (AFSKY).



Fig. 47: Camélica Noreña en Sky Disco Bar, años 2000 (AFSKY).



Fig. 48: La *drag queen* Doña Martha (Deibys De la Hoz) con activista Heriberto Mejía, 2017 (AMEJIA).



Fig. 49: El artista Carlos María Romero durante su performance *Crossover*, Barranquilla, 2012 (AFELIZA).



Fig. 50: La drag queen Shorell Villa participando en la Guacherna Gay, Barranquilla, 2013 (ASHORELL).



Fig. 51: La drag queen Shorell Villa participando en el Carnaval de la 84, Barranquilla, 2017 (ASHORELL).



Fig. 52: La drag queen Shorell Villa participando en el Carnaval de la 84, Barranquilla, 2017 (ASHORELL).

Activistas y escritores



Fig. 53: El escritor John Better junto a un amigo transformista, discoteca Stage, años 90 (ABETTER).



Fig. 54: John Better *InDrag*, para la promoción de la serie *Crónicas traslocadas*, 2015 (ABETTER).